DAS DEUTSCHE LIED IN DER FRANZÖSISCHEN ROMANTIK

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT BERN

Vorgelegt von
GERTRUD SATTLER
von Solothurn

PAUL HAUPT
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern 1932

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Von der Philosophischen Fakultät I auf Antrag des
Herrn Prof. Dr. Fritz Strich angenommen.

Bern, den 3. Juli 1931.

Der Dekan: Prof. Dr. Otto Funke.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544718_0049

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erster Teil: Die Theorie:

I. Deutschland und Frankreich — Wesen und Ursprung der Dichtung — Musik — Lyrik — Lied 3

II. Der Begriff Lied — Sein Inhalt — Volkstümlichkeit — Empfindung — Pantheismus — Phantastik — Musikalität 14

III. Goethe — Bürger — Schiller — Uhland — Romantik — Heine Frankreich und Deutschland 41

Zweiter Teil: Die Übersetzung:

IV. Die Übersetzung im geistigen Austausch der Völker — Ihre Wichtigkeit im romantischen Frankreich — Grenzen der Übersetzungsmöglichkeit — Deutsche und französische Sprache — Metrik — Schwierigkeiten des Übersetzens . 59

V. Entstehung und Verbreitung der französischen Übersetzungen deutscher Lyrik — Ihr Wesen und ihr Verhältnis zum deutschen Text 69

VI. Der Eindruck auf die Zeitgenossen — Andere Wege der Vermittlung — Von Mensch zu Mensch — Über englische Sprache und Dichtung — Durch die deutsche Musik . . 94

Dritter Teil: Die Dichtung:

VII. Die romantischen Dichter Frankreichs — Ihre Beziehungen zu Deutschland — Zu deutscher Dichtung und Musik — Die neue Dichtung in ihrem Verhältnis zu französischer und deutscher Geistigkeit 105

VIII. Wesenszüge der romantischen Lyrik Frankreichs — Ursprünglichkeit — Irrationalismus — Musikalität . . . 111

IX. Der deutsche Einfluß — Schillers Gedankenlyrik — Die volkstümliche deutsche Ballade — Das Lied 118

Anmerkungen 163

Anhang zum dritten Teil 168

Bibliographie 187

Erster Teil: Die Theorie.

I. Deutschland und Frankreich — Wesen und Ursprung der Dichtung — Musik — Lyrik — Lied.

„Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird. Welcher Naturfreund erfreut sich nicht der Wunderdinge, die er durch Spiegelung hervorgebracht hat.“ Wie wahr diese Worte Goethes sind, können wir aus den Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich mit besonderer Deutlichkeit ersehen. Denn gerade die Verschiedenheit zweier Völker macht einen geistigen Austausch zwischen ihnen fruchtbar, und in Deutschland und Frankreich stehen sich zwei verschiedene, ja entgegengesetzte Tendenzen des menschlichen Geistes gegenüber. Der deutsche Mensch neigt mehr zu Irrationalismus, zu Romantik, Natur und Musik; dem Franzosen aber geht nichts über die Vernunft, über Logik, Ordnung, Klarheit und Plastik. In dieser Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit beider Völker liegt es begründet, daß sie in bestimmten Augenblicken der Geschichte mildernd und ergänzend aufeinander zu wirken vermögen, daß das eine vom andern empfangen kann, was seiner eigenen Wesensart in geringerem Maße nur gegeben ist, was ihr vielleicht ganz abgeht.

Ein solcher Augenblick war für Frankreich gekommen, als sich um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts die junge Generation der Romantik zu bilden begann. Nie vorher hatte sich Frankreich so intensiv und mit solcher Begeisterung mit dem deutschen Nachbarland beschäftigt, wie in jener Zeit. Von Deutschland, von deutschem Volk, von deutscher Kultur und Kunst handelt ein bedeutendes Werk, das am Eingang der französischen Romantik steht. Und seit dem Buch der Frau von Staël befaßt sich die französische Kritik immer wieder mit Deutschland. Wenn wir einen Eindruck gewinnen wollen von dem Einfluß, den Deutschland zu der Zeit der Romantik auf Frankreich ausübte, brauchen wir nur die romantischen Zeitschriften der Zwanziger-, Dreißiger- und Vierzigerjahre durchzusehen. In unzähligen Abhandlungen und Aufsätzen wird da über deutsches Volk, über deutsche Landschaft, deutsche Sitten, deutsche Religion und Philosophie, deutsche Wissenschaft und Kunst gesprochen.

Woher kam es, daß Frankreich sich damals so sehr dem deutschen Geiste öffnete? Was suchte und was fand man in ihm? Die französische Kultur, so empfindet die junge Generation, ist nach einer langen Periode des Glanzes, der Kraft und des Ruhmes dekadent geworden. Die französische Literatur ist von großer Schwäche befallen, sie droht unfruchtbar, kalt und monoton zu werden.

„Le grand défaut dont notre littérature est menacée maintenant, c'est la stérilité, la froideur et la monotonie." (Mme de Staël, de la Littérature.)

Die jungen Dichter sollen aufhören, immer wieder die Meisterwerke der eigenen Literatur nachzuahmen und sich in mühsamer Wiederherstellung der klassischen Gattungen und Formen zu erschöpfen. Der französische Geist muß von außen her erweitert und befruchtet werden.

„La stérilité dont notre littérature est menacée ferait croire que l'esprit français lui-même a besoin maintenant d'être renouvellé par une sève plus vigoureuse." (De la Littérature.)

Was der französischen Dichtung not tut, sind neue Inspirationen, ist neues Leben und neue Kraft, und dieses kann ihr nur aus fremden Quellen zufließen, aus der Dichtung eines Volkes, das von ganz anderer Wesensart ist.

„En lisant les écrits d'une nation dont la manière de voir diffère beaucoup de celle des Français, l'esprit est excité par des combinaisons nouvelles, l'imagination est animée par les hardiesses mêmes qu'elle condamne autant que par celles qu'elle approuve." (De la Littérature.)

Und später, im Rückblick auf diese Zeit der beginnenden Romantik, schreibt ein anderer französischer Kritiker:

„Pendant deux siècles elle (la France) a joui de l'empire incontestable de son esprit et de sa littérature en Europe. La décadence était la conséquence inévitable de ce glorieux isolement et on ne peut savoir ce que fussent devenues les lettres françaises si elle n'eussent puisé à temps une vie et des forces nouvelles aux sources étrangères."

Er denkt dabei an die nordischen Literaturen und versteht darunter vor allem die deutsche; denn diese Worte stehen in einem Aufsatz über den Wesensunterschied deutschen und französischen Geistes. (Revue Germanique 1858.)

Was aber sind die tiefern Gründe dieser Dekadenz? Was fehlt Frankreich zu einer neuen Blüte seiner Kunst, und warum sucht und findet es in Deutschland, was es selber nicht besitzt? Dies wird leichter zu beantworten sein, wenn wir zunächst einmal ganz allgemein nach W e s e n und B e d e u t u n g der D i c h t u n g überhaupt fragen und

das Resultat unserer Betrachtung mit dem Wesen der französischen Dichtung und ihrer Geschichte im 18. Jahrhundert vergleichen.

Die romantischen Theoretiker stellen und beantworten diese Frage immer wieder selbst. Dichtung entsteht am Anfang einer Kultur, so erkennen sie, in einem Augenblick, wo der Mensch seinem Naturzustand noch nahe ist, und sie wird in solchen Zeiten zu einer kultur- und sprachschöpferischen Macht. Je mehr sich eine Kultur entwickelt, je weiter sie sich entfaltet und je schöner sie erblüht, um so größer, reicher und schöner wird auch die Dichtung sein. Hat aber diese Kultur einmal ihren Höhepunkt überschritten, und beginnt sie zu verfallen, so wird die Dichtung in ihr immer mehr an Raum und Bedeutung verlieren. Der Mensch hat sich zu weit von seinen Anfängen, von der Natur entfernt, und die Quellen der Dichtung, die ja nur im Irrationalen entspringen, versiegen in ihm, dem ganz Vernunft Gewordenen, sie versiegen in seinem Leben und in seiner Sprache. An die Stelle der Poesie wird immer mehr die Prosa treten, und Dichtung, da wo sie noch besteht, wird dem Menschen nur noch eine Unterhaltung, „un noble amusement", sein:

„Au moment ou les nations se civilisent, la poésie est une puissance. Leur première affaire est alors de se former un langage, service qu'elle seule peut leur rendre. Mais plus la civilisation avance, plus la poésie perd de terrain. Bientôt elle n'est plus qu'un noble amusement et l'homme, finissant par mettre dans tout du raisonnement et du calcul un temps vient où la prose seule peut rendre complètement ses sensations et ses pensées." (Odes et Ballades de Victor Hugo. Revue Encyclopédique 1829.)

Schon die Frau von Staël hatte dieses eingesehen: „les nations peu civilisées commencent toujours par la poésie ... Les gens du peuple sont beaucoup plus près d'être poètes que les hommes de bonne compagnie; car la convenance et le persifflage ne sont propres qu'à servir de bornes, ils ne peuvent rien inspirer." (Mme de Staël, de l'Allemagne.)

Naturverbundenheit und ein mystischer Sinn für das Wunderbare, für die Dinge, die jenseits von aller Wirklichkeit und Erfahrung, außerhalb des Reiches der Vernunft liegen, seien die Wurzeln der Dichtung: so lesen wir im „Globe" vom Jahre 1825. (Essay littéraire sur le génie poétique au XIXème siècle.) Durch die Zivilisation, durch seinen Aufstieg ins helle, klare Licht der Vernunft verliert der Mensch immer mehr den Zusammenhang mit den dunkeln Tiefen, in denen diese Wurzeln der Dichtung liegen: „la civilisation qui déjà nous semble nous

éloigner de la nature, nous refroidit bien plus encore pour le merveilleux."

Frankreich aber steht am Ende dieser Entwicklung. Nirgends haben sich Mensch und Leben so weit von allen Anfängen entfernt, wie im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Kein Volk ist auf dem Wege von dunkler Triebhaftigkeit zu äußerster Vernünftigung und Zivilisation so weit fortgeschritten, wie das französische; denn das Grundprinzip, das Frankreich eigen ist, und das es wie kein anderes Volk vertritt, ist ja gerade der Wille zur Zivilisation, das Bedürfnis am Fortschritt der modernen Gesellschaft zu arbeiten. Dieser Wille, so schreibt Edgar Quinet (de l'Allemagne et de la Révolution; Revue des deux Mondes 1832), dieser Wille gerade macht die Größe und die Einheit Frankreichs aus, und mit seiner Zivilisation hat Frankreich einst sich die Welt erobert.

Im Klassizismus des 17. Jahrhunderts hatte französische Geistigkeit ihren reinsten Ausdruck gefunden. Französische Kultur und Kunst waren zu höchster Blüte gelangt. Im 18. Jahrhundert aber begannen sie allmählich zu verfallen. Man hatte die eigenen Bahnen ausgetreten, man hatte die nationale Eigenart übersteigert auf Kosten der allgemeinen Menschlichkeit, hatte die Forderung zur Verwirklichung der Vernunft, zur Herrschaft ihrer Regeln soweit getrieben, daß schließlich alle Quellen des Lebens und der Kunst versiegen mußten. Aber schon damals setzte eine Reaktion ein. Natur und Gefühl verlangten ihr Recht, am deutlichsten und wirksamsten im Werke J. J. Rousseaus. Ein neuer Geist, der nordische Geist beginnt hier schon und dann durch die Literaturen Englands, der Schweiz und Deutschlands in Frankreich einzudringen. Doch nochmals gelangt die Vernunft zur Herrschaft. Am Ende des Jahrhunderts verläßt Frankreich den Weg, der zur Romantik hinführen wollte. In der Revolution feiert die Vernunft ihren höchsten Triumph. Sie wird zur Gottheit erhoben, und in der Zeit des ersten Kaiserreiches wendet sich Frankreich nochmals in die Vergangenheit, beugt es sich wieder dem Geist des Klassizismus und dem Geist der Antike. Erst das neue Jahrhundert bringt den endgültigen Durchbruch des neuen Geistes, erst da geht Frankreich den Weg in die Romantik zu Ende.

Unter den nordischen Literaturen, die den französischen Geist zu diesem Ziele hinführten, hat keine stärker und tiefer gewirkt, als die deutsche, und hier steht an erster Stelle das Werk, welches das Zeichen einer Renaissance der Dichtung in Frankreich bedeutet: „De l'Allemagne" der Frau von Staël: „L'ouvrage qui contribua le plus à faire

naître le désir d'une réforme et à propager les idées nouvelles fut sans contredit celui que publia Mme. de Staël sous le titre de l'Allemagne." (F. Flocon: Ballades Allemandes 1827: Préface.)

Alfred de Musset nennt die französische Romantik „fille de l'Allemagne", und sagt dieses von ihr aus: „Le romantisme c'est la poésie allemande. Mme. de Staël est la première qui nous ait fait connaître cette littérature, et de l'apparition de son oeuvre date la rage qui nous a pris. Achetons Goethe, Schiller et Wieland, nous sommes sauvés, tout est venu de là." (Lettres de Dupuis et Cottonet 1837.)

Es kommt hier nicht darauf an, ob die Frau von Staël deutsche Kultur und Kunst bis in alle Einzelheiten hinein gekannt und richtig gedeutet hat. Das eine aber steht fest: Sie hat die Grundunterschiede deutschen und französischen Wesens klar gesehen und so eindeutig ausgesprochen, wie es niemals vorher geschehen war. Deutschland, so erkennt sie, ist in allem und jedem Frankreichs Antipode, und gerade darum kann von hier die Erlösung für Frankreich kommen. Mit Begeisterung schildert sie die neue Welt, die sich ihr im deutschen Nachbarlande aufgetan hat. In deutscher Kultur und Kunst findet sie das leuchtende Vorbild und stellt es dem französischen Volke mit suggestiver Kraft vor Augen. Und ihre Worte fallen auf fruchtbaren Boden. Denn die junge Generation leidet an der Zivilisation, deren Weg Frankreich allen Völkern voran beschreitet. Sie sehnt sich zurück zu den Ursprüngen des Lebens, auf daß die Quellen der Dichtung wieder zu fließen beginnen in ihrer ganzen Kraft, in ihrer Frische und Reinheit. In Deutschland, so zeigt ihr nun Frau von Staël, liegen noch alle jene Schätze verborgen, die Frankreich durch seine Zivilisation verloren hat, und die man so schmerzlich zu vermissen beginnt. Hier sind die irrationalen Mächte der Seele noch wirksam, hier bedeuten sie noch höchsten Wert und höchstes Gut, hier sind die Quellen des Lebens und der Dichtung noch nicht versiegt. Deutsche Wesensart und deutsche Kunst ist der Jungbrunnen, in den der französische Geist hinabtauchen muß, wenn er sich von seiner Erstarrung lösen, wenn er neues Leben und neue Frische gewinnen will. Noch bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein behält das Bild, das die Frau von Staël von Deutschland entworfen hatte, für Frankreich Gültigkeit, trotz der Versuche, die da und dort gemacht werden, ein anderes an seine Stelle zu setzen. Frau von Staël hatte richtig gesehen, so erkennen die Romantiker immer wieder. Deutschland besitzt in Wahrheit das gerade, was dem Bedürfnis des französischen Geistes, der französischen Kultur und Kunst in jenem Augenblick in hohem Maße entsprach.

„Il y a dans l'âme de cette nation particulièrement empreinte de spiritualisme chrétien une tendresse, une exaltation mystique, une mélancolie rêveuse qui nous avait saisis tout d'abord, nous autres jeunes hommes et avait merveilleusement répondu à cette époque, à nos regrets, à nos souffrances morales. Madame de Staël l'avait bien senti avant nous. Aussi son livre de l'Allemagne fut-il une véritable révélation." (Le Globe 1831 „Théatre allemand.")

Deutschland bleibt während der ganzen Zeit der Romantik für Frankreich die Heimat der Poesie; denn in Deutschland lebt noch die schöpferische Seele der Menschheit, wenn sie überall sonst, wenn sie in Frankreich vor allem längst gestorben ist. Hier herrscht noch jene tiefe Traumkraft, jene Gewalt und Ursprünglichkeit der Empfindung, die am Anfang aller echten Dichtung steht. Rückblickend auf die Zeit der frühen Romantik und des beginnenden deutschen Einflusses nennt Charles Nodier Deutschland den sichern Zufluchtsort aller seelischen Mächte.

„... le refuge assuré de tout ce qu'il y avait d'âme encore dans notre civilisation expirante." (De l'Amour et de son Influence.)

In einer andern Schrift Nodiers stehen folgende aufschlußreiche Worte: „Le langage de la rêverie et des passions, cette expression mélancolique d'une âme tendre qui cherche sa pareille en pleurant, ... cet élan de la sensibilité, qui est tentée de tout et que rien ne satisfait, tout cela, était surtout en France le secret d'un petit nombre et ce secret sympathique, celui de la vague destinée que nous avons pour la plupart cherchée dans la vie, prêtait un peu au ridicule à cette époque de réalités matérielles ... Il n'en était pas de même dans cette merveilleuse Allemagne, la dernière patrie de la poésie et des croyances de l'Occident, le berceau futur d'une forte société à venir, s'il reste une société à faire en Europe, et l'influence littéraire de l'Allemagne commençait alors à se faire sentir chez nous." („Le Peintre de Salzbourg" 1803. Einleitung zu einer Neuauflage 1832.)

Dieses also bedeutete Deutschland dem französischen Romantiker, und wir verstehen nun ganz die ungeheure Begeisterung, mit der man sich damals in Frankreich dem deutschen Nachbarlande zuwandte, den Kultus, den man mit deutscher Art und mit deutscher Kunst trieb, wir verstehen nun ganz, warum es möglich war, daß Deutschland gerade damals so tief auf Frankreich wirken konnte.

Ich habe hier nur einen Teil dieses deutschen Einflusses darzustellen; aber vielleicht den interessantesten und charakteristischsten.

Denn nichts ist so bezeichnend für Frankreich und nichts so aufschlußreich für französische Wesensart, wie dieses, daß es vor der Romantik und vor dem englischen und deutschen Einfluß in Frankreich keine Lyrik in unserm deutschen Sinne gab. Die französische Sprache schon zeigt deutlich, daß Lyrik nicht der angemessene Ausdruck für französisches Wesen sein kann. Ihre Vorzüge heißen Richtigkeit, Klarheit, Bestimmtheit, Vorzüge, die nur der Prosa zukommen. Der angemessenste Ausdruck für französisches Wesen, so schreibt ein romantischer Kritiker (Odes et Ballades de Victor Hugo; Revue Encyclopédique 1829), sei die Prosa, denn nur sie allein könne ganz die Gedanken und Sensationen des Menschen auf dieser letzten Stufe der Entwicklung, auf der Frankreich angelangt sei, wiedergeben. Das Bewußtsein, daß dieses ein Ende bedeutet, ist sehr stark und klar in der jungen Generation. In ihrer Sehnsucht nach allem Ursprünglichen, nach den Quellen des Lebens und der Kunst, stellen sie die Frage nach Anfang und Urgrund der Dichtung, nach dem, was erster Ausdruck des Menschen war, so wie das klare, sachliche Wort, die Prosa, sein letzter ist. Und diese Frage und ihre Beantwortung muß sie wieder Deutschland entgegenführen, muß ihre Herzen weiter noch als alles andere dem deutschen Geiste öffnen.

Denn der Ursprung aller Dichtung ist die Musik, die irrationalste aller Künste. Die musikalische Sprache ist der natürliche und notwendige Ausdruck aller primitiven Dichtung. Das zeigt uns heute noch die Volkspoesie, das Volkslied, wo aus der Melodie heraus erst das Wort sich gebiert und Strophe an Strophe sich reiht. Je weiter der Mensch sich von seinem Ursprung entfernt, je mehr hebt sich seine Dichtung aus der Musik heraus. Das gesungene Wort wird zum gesprochenen, zum musikalischen Vers zunächst, in dem von den beiden wesenhaften Elementen der Musik, dem Rhythmus und der Melodie, das erste als äußere Form noch ganz da ist, das zweite als Seele der Dichtung noch innerlichst tönt und schwingt. Je mehr ein Volk sich vernünftigt und zivilisiert, je mehr verliert seine Sprache an Musikalität, je klarer, deutlicher, bestimmter wird sie. Die letzte Konsequenz dieser Entwicklung, das letzte Ziel dieses Weges ist die ganz sachliche, ganz klare, ganz unmusikalische Prosa. Dichterisch ist die Sprache aber nur, wenn sie noch die Zeichen ihres Ursprungs trägt, wenn sie noch den Urgrund empfinden läßt, aus dem sie emporgestiegen.

„La poésie à son origine a été l'inspiration s'exprimant par le chant et pour cette raison son langage a été soumis aux lois rhythmiques du chant. On sait que toute poésie a commencé non par s'allier

à la musique, mais par être une musique ... Quand la poésie a perdu son caractère primitif de spontanéité, de pure inspiration, elle a perdu ce langage inspiré, spontané, elle est descendue à la parole. Alors on a écrit des vers, et tel a été le premier pas vers la prose, toujours de plus en plus envahissant. Mais cependant la langue poétique a gardé quelque chose de son caractère musical." (J.-J.-Ampère: „Musique populaire": Le Globe 1829.)

Die Gewißheit, daß das Wesen der französischen Sprache und Dichtung die Prosa ist, muß dem jungen romantischen Dichter unendlich schmerzlich sein. Vergeblich sucht er die Bahnen der eigenen Dichtung zurückzuwandeln. Seine Hoffnung auf die Anfänge und lebendigen Quellen aller Dichtung zu stoßen, ist umsonst. Denn selbst die Poesie noch ist hier in Frankreich der Prosa angenähert, und schon Malherbe hatte alles daran gesetzt, diese Annäherung zu erreichen.

„Pourque la France pût avoir une poésie, il fallait bien rapprocher la poésie de la prose. C'est ce que Malherbe fit à bon escient." (Revue Encyclopédique 1829.)

Französische Sprache und Dichtung also sind am weitesten von dem Urquell aller Dichtung, der Musik abgekommen. Musik ist nicht notwendiger und angemessener Ausdruck französischen Geistes. Sie ist diejenige Kunst, die am wenigsten französischer Wesensart und französischer Geistigkeit entspricht.

„Dans un pays oú la poésie est stérile, raisonneuse, positive, tirée au cordeau, ne pensez pas que la musique porte sa tête haute. De tous les arts la musique est le plus vague, le plus flottant, le plus insaisissable. Là où la parole est arrêtée, où l'image est sacrifiée à la loqique du discours, le sentiment à la raison, que voulez-vous que fasse la musique? Que voulez-vous qu'invente la musique en France dans le pays de Michel de Montaigne, de René Descartes, de Voltaire, cerveaux mineux, je l'avoue, et qu'on ne saurait trop glorifier, grands fleuves d'hypothèse et de critique, mais où vous ne trouverez pas une goutte de rosée dont la musique puisse faire son profit." (Henry Blaze „Uhland et Dessauer"; R. d. d. M. 1835.)

Deutschland aber besitzt in höchstem Maße die Begabung für jene Kunst, die Urgrund und Urquell aller Dichtung ist. Ja, Musik ist die eigentlich deutsche Sprache, ist notwendigster Ausdruck deutschen Wesens. Und Deutschland wird ja immer wieder und gerade in Frankreich das Land der Musik genannt.

„Dans tous les temps la musique a été cultivée avec succès en Allemagne. Cet art semble plus que tout autre s'accorder avec le goût

des Allemands pour la rêverie et le vague des conceptions idéales ... La musique en Allemagne est une reine qui excerce un pouvoir irresistible sur tout homme qui a de l'imagination." („Fêtes musicales en Allemagne"; Nouvelle Revue Germanique 1829.)

Auch Victor Hugo feiert Deutschland als klassisches Land der Musik: „L'esprit allemand est brumeux, lumineux, épars. C'est une sorte d'immense âme-nuée, avec des étoiles. Peut-être la plus grande expression de l'Allemagne ne peut-elle être donnée que par la musique. La musique, par son défaut de précision même, qui, dans ce cas spécial, est une qualité, va où va l'âme allemande." Und weiter: „la musique est le verbe de l'Allemagne ... Le grand Allemand, c'est Beethoven." (William Shakespeare.)

Mit Begeisterung beginnt man sich im romantischen Frankreich deutscher Musik zuzuwenden, mit deutscher Musik sich zu beschäftigen.

„Ce qu'il nous faut, c'est de la musique allemande, aussi allemande que possible." („Oberon de Weber". „Le Globe 1830".)

Dieses empfindet man wieder und wieder. Die Liebe zur deutschen Musik steigert sich von Tag zu Tag. Und wir verstehen, welch erlösende Macht gerade die deutsche Musik damals auf Frankreich ausüben mußte, diese dionysische Musik, von der Nietzsche einem Worte Richard Wagners folgend einmal sagt, daß von ihr die Zivilisation aufgehoben werde, wie der Lampenschein vom Tageslicht, daß in ihr alle Schranken und Grenzen fallen, welche die Vernunft errichtet hat, die Schranken und Grenzen des Staates und der Gesellschaft, und daß in ihr überhaupt die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühl weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt. (Geburt der Tragödie.)

Diejenige Dichtungsgattung aber, die am meisten noch an die irrationalen Mächte im Menschen, an Trieb und Gefühl gebunden ist, diejenige, die es am wenigsten mit Vernunft, Klarheit und Sachlichkeit zu tun hat, sie, die der Musik noch nahe steht, wie keine andere Gattung der Poesie, es ist gerade die L y r i k. Auch die Lyrik hat noch, wie die Musik, die Macht zu lösen und zu befreien von allen Banden der Vernunft. Sie ist die eigentlich romantische Dichtungsgattung, wie die Musik die eigentlich romantische Kunst ist, und so wird ihr von der jungen Generation Frankreichs der Vorzug gegeben vor Drama und Epos, so wird sie eigentlichste Ausdrucksform für die französische Romantik.

Aber soweit man auch die Geschichte der eigenen Literatur zurückverfolgen mag, man findet keine Vorbilder und keine Führer, selbst in der großen Zeit des französischen Klassizismus nicht. Die Dichtung dieser hohen Zeit französischer Kultur erscheint in den Augen der französischen Romantiker als unecht, als gekünstelt. Die großen Dichter des 17. Jahrhunderts sind mehr Artisten als wahre Dichter, so empfindet man. Die Form beherrscht sie, und das große Jahrhundert hat keine großen Lyriker. Die deutsche Literatur aber besitzt leuchtende Vorbilder lyrischer Dichtung. Wie die Musik, so ist auch die Lyrik in Deutschland zu Hause, wie nirgends sonst. Denn es ist eben so, daß nächst der Musik nichts so sehr geeignet ist, deutscher Geistigkeit Ausdruck zu verleihen, wie gerade die Lyrik. Das Wesen der Lyrik ist, wie das Wesen der Musik und wie die innerste Seele des deutschen Menschen „le vague", „la rêverie", wie es die Franzosen immer wieder nennen, das Unbestimmte, Schwebende, Unaussprechliche, Unnennbare, nicht an die Grenzen der Vernunft und nicht an die Grenzen der Erfahrung Gebundene.

Schon im Jahre 1805 wird in den „Archives littéraires de l'Europe" der deutschen Lyrik höchstes Lob zuteil: „C'est en effet dans le genre lyrique que nous croyons pouvoir accorder aux poètes allemands la supériorité sur tous les modernes."

Auch Frau von Staël erkennt, daß die Deutschen der lyrischen Dichtung mächtiger sind als andere Völker: „Les Allemands sont plus capables que la plupart des autres nations de la poésie lyrique." (De l'Allemagne.)

Und immer von neuem wird erkannt, daß Deutschland das große Land der Lyrik ist:

„Là même réside, il faut le dire, la vraie supériorité de l'Allemagne en fait de poésie." (Revue Française 1830.)

Bei andern Völkern ist die lyrische Dichtung früh schon in Schlaf gesunken, oder sie hat sich müde unter das Joch der Überlieferung gebeugt, ohne die Kraft einer Erneuerung je wieder aufzubringen, ohne über ein Meisterwerk, eine einmal gezogene Grenze hinauszustreben. Sie ist dem Drama gewichen, dem Epos, manchmal auch dem Roman. In Deutschland aber hat sie eine Verbreitung gefunden, wie nirgends sonst. Keiner andern Dichtungsgattung wollte sie hier den ersten Platz abtreten.

„En Allemagne la poésie lyrique a prise une plus grande extension et n'a voulu céder la place à aucune autre." (X. Marmier: „Etudes sur Goethe" 1835.)

Von allen literarischen Schätzen, die dieses reiche Land zu bieten hat, ist keiner für die französische Romantik verlockender als gerade seine Lyrik.

„De tous les trésors littéraires que nous présente cette riche Allemagne l'un des plus beaux, des plus féconds à exploiter est sans doute sa poésie lyrique." (X. Marmier: „Etudes sur Goethe".)

Deutsche Musik und deutsche Lyrik bedeuten die Erfüllung dessen, was die Dichter der jungen Generation Frankreichs sich ersehnt, die Verwirklichung dessen, was die französische Romantik immer dringlicher zu fordern beginnt. Musik und Lyrik und ihre Verbindung im Lied ist wohl das, womit Deutschland damals am tiefsten auf Frankreich wirken konnte. Es gibt ein sehr auffallendes äußeres Zeichen dieses Einflusses: dieses nämlich, daß das deutsche Wort „Lied" in den Tagen der Romantik in den französischen Sprachgebrauch eingedrungen und Gattungsbezeichnung in der französischen Dichtung geworden ist. Das deutsche Lied ist für die französische Romantik der Inbegriff aller wahren und echten Dichtung, und gerade durch das Lied bleibt Deutschland durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch für Frankreich die Heimat der Poesie.

In all den Stürmen, die in Europa wüteten, so schreibt Xavier Marmier im Jahre 1854, während all der politischen Ereignisse, die das europäische Antlitz verwandelten, inmitten der schweren Lebensfragen, an deren Lösung die Welt tagtäglich arbeitete, immer sei Deutschland vor ganz Europa als der nordische Sänger, der skandinavische Skalde erschienen, der es nicht über sich brachte, seine Harfe wegzulegen, wenn er zum Schwerte griff. Keinen Augenblick habe die deutsche Seele aufgehört zu träumen und zu singen.

„Elle n'a pas cessé un instant de rêver et pas un instant de chanter."

Man müsse Deutschland kennen, so fährt er fort, um zu wissen, wieviel Hang zur Musik und wieviel lyrisches Gefühl da verborgen liegt, wie immer und überall in diesem wunderbaren Lande das Lied ertönt.

„Il faut avoir visité les diverses contrées de l'Allemagne pour savoir tout ce qu'il y a d'instinct musical et de sentiment lyrique. Dès qu'on a passé la frontière, il semble qu'on entre dans une région fabuleuse où les hommes gazouillent et chantent comme des oiseaux." (Les Poésies de Schiller. Introduction.)

Noch im Jahre 1861 gesteht Edouard Scherer in seinem berühmten Aufsatz über Hegel (R.d.d.M.), wie unendlich wertvoll ihm das deutsche

Lied ist als Ideal aller echten Poesie: „S'il m'arrive parfois de douter de la poésie c'est en écoutant un des poètes de l'Allemagne que je réussis le mieux à dissiper ce scepticisme profane. Ces cantiques passionnés, ces ballades résonnantes comme une arme, ces chansons folles ou sérieuses, douces ou amères, ce mélange gracieux de sensualité naïve et de sentiment exquis, de rêverie ardente et de bruyante gaîté, cette verve d'imagination, cette sincérité d'accent, cette profondeur d'intuition, un Novalis, un Uhland, un Heine, voilà ce dont la littérature d'aucun autre peuple ne saurait donner l'idée, ce qui plus qu'aucune autre poésie fait éprouver l'émotion poétique ... Il en est du lied comme de la musique allemande, c'est un monde à part."

II. Der Begriff Lied — Sein Inhalt — Volkstümlichkeit — Empfindung — Pantheismus — Phantastik — Musikalität.

Das deutsche Lied ist eine Welt für sich. Fremd und neu mußte es dem französischen Menschen erscheinen. Davon zeugt schon die Aufnahme des deutschen Wortes in den französischen Sprachgebrauch. Man empfand eben, daß es für diese deutsche Dichtungsform keinen angemessenen Ausdruck in französischer Sprache gab. In der ersten Zeit wohl hatten die Kritiker und Übersetzer noch nicht den Mut, mit der neuen Gattung auch den neuen Namen einzuführen. Sie versuchten es mit Umschreibungen, nannten deutsche Lieder „poésies détachées"[1]), „poésies fugitives"[2]), „poésies légères"[3]), „chants"[4]) und „chansons"[4]). Doch allmählich sah man ein, wie ungenügend, wie wenig bezeichnend diese Ausdrücke alle waren, und der deutsche Name beginnt in Frankreich einzudringen[5]).

Wenn das deutsche Wort Lied heute in Frankreich gebraucht wird, so bezeichnet es wohl meistens ein musikalisches Gedicht, einen Gesang von nur wenigen Strophen, „un chant bref". wie Stéphane Mallarmé[6]) einmal sagt. Die französischen Romantiker aber faßten den Begriff des Liedes viel weiter. Lied bedeutet für sie deutsche Lyrik überhaupt, da wo sie nicht fremde Formen angenommen hat, und wenn man ein französisches Gedicht mit dem Namen Lied überschreibt[7]), so will man offenbar andeuten, daß es unter dem Einfluß dieser deutschen Lyrik und in ihrem Sinne gedichtet ist.

Die französische Romantik kam in ihrer Anschauung des deutschen Liedes dem wahren Wesen dieser Gattung sehr nahe: Das Lied ist aus der Musik geboren und zum Gesang bestimmt, und liedhaft

ist die deutsche Lyrik überall da, wo sie ganz rein und frei von fremden Einflüssen erscheint. Sonett, Terzine, Madrigal und alle andern festen Formen hat die deutsche Dichtung von fremden Völkern übernommen. Es gibt noch eine wirklich deutsche Form der Lyrik: die B a l l a d e. Auch sie ist liedhaft musikalisch. Beide nähern sich der ursprünglichen Dichtung, in der Musik und Lyrik noch innig verbunden sind. Lied und Ballade haben denn auch in der französischen Romantik zusammen gewirkt. Sie werden immer gemeinsam genannt, oft auch unter einem Namen — sei dieser nun der des Liedes oder der Ballade — zusammengefaßt. Man macht in Frankreich meistens überhaupt keinen Unterschied zwischen Lied, Ballade und Romanze, und wenn man ihn macht, so bildet die eine Gattung nur eine Untergruppe der andern.

„La ballade des Anglais et des Allemands, so schreibt Auguste Jullien in der Revue Encyclopédique vom Jahre 1825, ne ressemble point à l'ancienne ballade française, qui est aujourd'hui passé de mode, aussi bien que le sonnet. Mr. Loève-Weimars distingue deux espèces de ballades, car il confond sous cette seule dénomination, d'accord en cela avec la langue anglaise, les chants populaires consacrés à perpétuer des faits historiques et ces autres chants répandus aussi parmi le peuple, qui empruntant leurs sujets à la vie ordinaire, peignent la douleur d'une amante délaissée, redisent les plaintes du prisonnier etc. ... et il les range ... dans la même classe que les traditions de la féerie et de la superstition." (Ballades, Légendes et Chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse publiés et précédés d'une introduction par A. Loève-Weimars, Paris.)

Loève-Weimars aber ist nicht der einzige der französischen Romantiker, für den Lied und Ballade so eng zusammengehören. Blaze de Bury sagt von Uhlands Lyrik dieses aus: „les ballades de Uhland sont composées avec modération et simplicité, la plupart écrite avec soins ... Ce sont de petites pensées revêtues le plus souvent d'une forme simple, et qui ne manque pas d'une certaine grâce; le nom de lied qu'on leur donne en Allemagne me paraît en exprimer à merveille le caractère douteux ..." (R. d. d. M. 1835: Uhland et Dessauer), und in seinem Aufsatz über die deutsche Lyrik (R. d. d. M. 1841) gibt er als Beispiel für deutsche Lieder sowohl Lieder als Balladen an. Er macht wohl einen Unterschied zwischen den beiden Dichtungsformen; aber die Ballade bedeutet ihm nur eine Untergruppe des allgemeinern Begriffes Lied. Sie ist ihm „la catégorie des lieds dramatiques, des lieds épiques".

„La ballade et la romance irlandaise, écossaise, allemande, telle que l'imagination des peuples du Nord l'a créé et que les poètes nationaux l'ont écrite, est lied, non seulement en vertu de sa forme lyrique, mais à cause du sentiment, qui par une force de sympathie émouvante et profonde attire l'épopée du sein des siècles révolus dans le centre même, dans la sphère immédiate de notre activité."

Der Kritiker Joseph d'Ortigue hat für Schuberts sämtliche Kompositionen lyrischer Gedichte nur den einen Namen „Ballade" (Revue de Paris 1836).

Auch Edmond Scherer (Hegel et le Hegelianisme R. d. d. M. 1861) versteht unter „lied": „ces cantiques passionnés, ces ballades résonnantes comme une arme, ces chansons folles et sérieuses ..." Der Dichter Catulle Mendès benennt eine Ballade aus der Sammlung „Philoméla" mit dem Namen „Lied", während umgekehrt Th. Gautier ein Lied: „Chère ange, vous êtes belle" mit dem Namen „Ballade" überschreibt[8]).

Daß der Franzose das Lied als etwas so Neues, Fremdes, etwas so Urdeutsches empfand, dieses gerade mußte — so scheint es — ihm Einlaß in Frankreich gewähren, mußte es zu einer Zeit des Suchens und Tastens, einer Zeit der Sehnsucht nach Neuem und Fremden, einer Zeit der immer steigenden Begeisterung für Deutschland und deutsche Wesensart.

Dieses Neue, Fremde und Urdeutsche war aber in Wirklichkeit seinem Eindringen, seiner Verbreitung in Frankreich ein Hindernis. Nichts fand so schwer in Frankreich Einlaß, wie gerade die deutsche Lyrik und das deutsche Lied. Nur ganz langsam vermochte sie einzudringen, nur ganz langsam sich auszubreiten und Liebe und Verständnis zu wecken. Als Benjamin Constant im Jahre 1804 — so lesen wir in seinem „Journal intime" — auf einer Reise seiner Begleiterin, Madame Necker, einige Lieder Goethes vorliest, da geht ihm die Erkenntnis auf, wie unendlich schwer es für diese deutsche Dichtung ist, bei einem französischen Menschen Verständnis zu erwecken:

„Je voyage avec Mme Necker. Je lui lis quelques poésies fugitives de Goethe. Mais quelle difficulté de faire entrer la poésie allemande dans une tête accoutumée à la poésie française."

Daß sie aber dann, nachdem diese ersten Schwierigkeiten überwunden waren, um so stärker und um so tiefer zu wirken vermochte, auch das ist nun zu verstehen. Denn davon, daß dieses Neue, Fremde, Urdeutsche die wahre, echte Poesie ist, sind die geistigen Führer der Romantik schon früh überzeugt:

„La poésie française a toujours un but autre que les beautés poétiques. C'est de la morale ou de l'utilité, ou de l'expérience, de la finesse ou du persifflage, en un mot, toujours de la réflection. En somme la poésie n'y existe jamais que comme véhicule ou comme moyen. Il n'y a pas ce vague, cet abandon à des sensations non réfléchies, ces descriptions si naturelles, tellement commandées par l'impression que l'auteur ne paraît pas s'apercevoir qu'il décrit. Voilà ce qui fait le caractère de la poésie allemande et ce qui (depuis que je le connais) me paraît être le caractère essentiel de la véritable poésie." (Constant.)

Alle jene Geister, die, wie Benjamin Constant, den hohen Wert der deutschen Lyrik, des deutschen Liedes erkannt haben, machen es sich zur Aufgabe, ihm das Verständnis des französischen Volkes zu wecken. Immer und immer wieder sprechen die französischen Kritiker der romantischen Epoche von deutscher Lyrik, und das Lob des deutschen Liedes ertönt von einzelnen, verstreuten Aufsätzen in romantischen Zeitschriften und Werken über Deutschland bis zu Blaze de Burys und Edouard Schurés ausführlichen Darstellungen. Und alle diese theoretischen Schriften zeugen von großer Begeisterung, alle von aufrichtigem Willen, zu verstehen und zu empfangen, und viele von wahrhaft tiefem Verständnis für die fremde, deutsche Gattung.

Was aber ist der Inhalt dieses Begriffes Lied, der da so neu und fremd in die französische Gedankenwelt einbricht, und wie stellt er sich in den theoretischen und kritischen Schriften der französischen Romantik dar?

Wie sein Umfang sich ausbreitet über ganz Deutschland, über die ganze deutsche Lyrik, so ist sein Inhalt die ganze deutsche Seele, das ganze deutsche Wesen. All das, was Frau von Staël in Deutschland, im deutschen Menschen, in deutscher Landschaft und in deutscher Kultur gesehen, geliebt und bewundert, und was sie ihrem Volke als Ideal und Wunschbild hingestellt hatte, findet man hier im deutschen Liede wieder, im Lied als deutschester Dichtungsform. Es ist so, daß ein Kritiker, dem von Deutschland ein anderes Bild vor Augen steht, als jenes, das Frau von Staël entworfen hatte, als erstes und bezeichnendstes Merkmal für dieses Staëlsche Deutschland gerade die Lieder nennen muß.

„Oui l'Allemagne de Mme. de Staël a existé quelque part, elle a eu son temps aux jours anciens où les lieder florissaient ..." (E. Caro: „Les deux Allemagnes"; R. d. d. M. 1871.)

Wie sich deutsche Wesensart und deutsche Geistigkeit im Liede ausdrückt, wie sie die französischen Romantiker im Liede deuten und werten, wird nun zunächst zu zeigen und darzustellen sein.

Die erste Frage, die sich die französischen Kritiker angesichts der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes immer wieder stellen, ist diese: Woher kommt es, daß die deutsche Lyrik, daß das deutsche Lied noch wirklich echte Poesie ist? Weil es, so lautet die Antwort, mit seinen Wurzeln in das innerste Herz der Nation hinabreicht, weil es, selbst auf den höchsten Höhen der Kunstdichtung noch, den Zusammenhang mit den Anfängen aller Dichtung nicht verloren hat, weil es, selbst da noch, vom Volksliede sich nährt, aus ihm neue Lebenskraft und Frische schöpft. In der deutschen Lyrik ist die einfache Poesie des Volkes lebendig, auch da, wo sie Schöpfung eines großen Dichters ist. Immer wieder feiert die deutsche Volksseele ihre Auferstehung im Genius des deutschen Lyrikers. Aus dem Reichtum, der Schönheit des deutschen Volksliedes blüht die deutsche Lyrik empor in all ihrer Kraft und Jugend, in ihrer Tiefe und reinen Schönheit, wie die Blüte einer Pflanze aus Blatt und Kelch.

Schon Frau von Staël hatte eingesehen, wie wertvoll, wie notwendig es ist, daß die Dichter auf höchster Stufe der geistigen Entwicklung noch eine Brücke finden zu der einfachen Poesie des Volkes. Die Kunstdichtung, so erkennt sie, wird so rasch unecht und gekünstelt, daß es gut ist, wenn die Dichter manchmal zu den Anfängen aller Poesie zurückkehren, zu den Eindrücken, welche die Natur auf den Menschen ausübt, ehe er sich und die Welt geistig zu zersetzen beginnt. (de l'Allemagne.)

Volkstümlichkeit ist es, was die Kritiker der französischen Romantik am deutschen Liede als erstes hervorheben und preisen. Volkstümlich, so sehen sie, war die Lyrik in Deutschland immer, wenn sie wirklich deutsch und frei von fremdem Einfluß war, volkstümlich, wenn sie in den großen Zeiten der deutschen Literatur allen andern Dichtungsgattungen voran im deutschen Boden Wurzel schlug, weit ihr Geäst ausbreitete und ihre Blüten und Früchte in reicher Fülle nach allen Richtungen hin verstreute; volkstümlich, da sie süß und mächtig, ernst und voll tiefer Musik der größte Schatz der Deutschen war.

Volkstümlich war sie in der Zeit des Minnesangs, so rühmt Marmier in seinen „Etudes sur Goethe" vom Jahre 1835. In jener Zeit, da die alten Burgherren in den langen Winterabenden sie ans Herdfeuer riefen, und die Liebe sie in ihre Geheimnisse einweihte, damals fand sie auch Schutz unter dem Dach der kleinen Hütte. Sie war einfach, be-

scheiden und ursprünglich. „Elle était simple, modeste et naïve, elle avait les grâces de la jeunesse et l'allure rustique d'une fille du peuple." Das war noch nicht, so fährt er fort, wie sie später es wurde, „une grande dame habillée à la française", die große Dame, die auf hohen Absätzen einherschreitet, ein Schleppkleid trägt und zu Hofe geht. Das war noch nicht eine Lyrik, wie die J. B. Rousseaus, die hoch den Kopf trägt und den Rücken steif, die dem Ohr zu schmeicheln weiß durch tönende Reime und schöne Rhythmen, die aber die Seele dursten läßt und die Gedanken nicht befriedigt.

„C'était une bonne fille, qui pouvait s'asseoir au milieu d'une corporation d'ouvriers, chanter le vin du Rhin, ou la bière de Bavière, pleurer à un enterrement, crier victoire avec un preux, baiser les mains blanches d'une belle dame, et s'agenouiller dans une église."

Bedeutende Männer Deutschlands machten sie zu ihrer Gefährtin und ständigen Begleiterin, und sie sang die großen Taten der deutschen Geschichte. Von einem Zeitalter zum andern, von Jahrhundert zu Jahrhundert hat sie gelebt und geblüht und ist bis in die neueste Zeit herübergekommen, weinend, betend und singend. Und sie verlor ihre Volkstümlichkeit, ihre Frische und ihre Ursprünglichkeit erst, als sie das zeremonielle Kleid umlegte, das ihr der französische Geschmack des 18. Jahrhunderts aufzwang. Doch dauerte es nicht allzulange, bis sie des fremden Schmuckes überdrüssig wurde. Junge deutsche Dichter, an ihrer Spitze Bürger, gaben ihr das alte deutsche Kleid zurück. Sie wurde wieder volkstümlich, frisch und ursprünglich wie sie einst schon es war. Und seither liebten die großen deutschen Dichter die volkstümliche deutsche Lyrik; vor allem liebte sie Goethe. Keiner kannte wie er diese einfache Muse der Wälder, Wiesen und Felder, die nackten Fußes einherschreitet, die Haare im Wind. Sie war seine erste Liebe, und bis ins hohe Alter hinein blieb er ihr zugetan. Wenn er auch sich am Vorbild der Antike, der Renaissance und Frankreichs bildete, wenn er sich auch manchmal von ihr abwandte, seine tiefste Erschütterung sang er doch immer wieder in ihr aus, denn sie war als die deutscheste aller Dichtungsgattungen doch auch seine unmittelbarste und notwendigste Ausdrucksform.

Wohl gibt es auch in Frankreich wie überall eine wahre, echte Volksdichtung. Dieses beginnt man in der Romantik einzusehen. Auch in Frankreich blühen aus dem einfachen Volke herrliche Lieder auf, voll Frische und Ursprünglichkeit[9]). Aber der gebildete Franzose kennt sie nicht, will sie nicht kennen. Er belächelt, er verachtet sie. Noch immer herrscht die Meinung, der schon Du Bellay in seiner „Illustra-

tion de la langue françoise“ Ausdruck gab: „Laisse-moi toute cette vieille poésie françoise comme ballades, chants royaux, chansons et autres telles épiceries qui corrompent le goût de notre langue.“

„La chanson occupe le dernier rang dans la poésie lyrique“, so schreibt ein französischer Kritiker des „Globe“ im Jahre 1825. (de l'état de la poésie française.) „En l'épargnant toujours, la critique semble par son indulgence lui témoigner son dédain.“ Und schüchtern nur, als fürchte er dieser allgemeinen Verachtung sich selbst auszusetzen, sucht er die Vorzüge der Chanson und der Volksdichtung überhaupt hervorzuheben. Auch Edouard Schuré sagt vom gebildeten Franzosen:

„Le cabaret, la guinguette, le plaisir vulgaire et grossier, il ne voit que cela dans les chansons populaires.“

Eine tiefe Kluft liegt zwischen der Poesie des Volkes und der Kunstdichtung in Frankreich. Und wie könnte es auch anders sein, wie könnte man in Frankreich, wo der Mensch sich und die Welt so sehr vernünftigt hat, noch Verständnis haben für die aus dem Irrationalen steigende Dichtung des Volkes?[10])

Aber nicht nur kennt der Gebildete das Volkslied nicht, sondern umgekehrt auch haben die Dichtungen der Kunst nicht vermocht in das Volk einzudringen.

„Nos poètes français sont admirés par tout ce qu'il y a d'esprits cultivés chez nous et dans le reste de l'Europe; mais ils sont tout-à-fait inconnus aux gens du peuple et aux bourgeois même des villes.“ (De l'Allemagne.)

Anders ist es in allen übrigen Ländern, anders in Deutschland, und hier ist es gerade das Lied, das als Beispiel für die Popularität der Dichtung aufgerufen wird: „Des poèmes de Goethe et de Bürger sont mis en musique et vous les entendez des bords du Rhin jusqu'à la Baltique.“ (De l'Allemagne.)

Hier in Deutschland ist die Dichtung noch eine lebendige, die Kultur beseelende Macht, und nichts zeigt so sehr wie das Lied ihre Wichtigkeit und Bedeutung als Element des allgemeinen Lebens und ihre Verbreitung im ganzen Volke. Das volkstümliche deutsche Lied ist noch Ausdruck einer ganzen Volksseele, und das hat es mit dem Volkslied gemein. Denn es ist ja gerade das Wesen des Volksliedes, daß es notwendiger Teil des Volkslebens ist. Ein Liebesgruß wird hier wirklich noch als solcher gesungen, und Wanderlieder im Rhythmus des Wanderschrittes suchen wirklich die Mühen des Wanderns zu erleichtern. Das Volkslied ist natürlicher und notwendiger Ausdruck des

Volkslebens, und kein Unterschied besteht zwischen Leben und Dichtung. Das Lied, welches das Volk singt, ist namenlos. Ein Dichter fängt es an, ein anderer setzt es fort, ein dritter verwandelt es, und wieder ein anderer schließlich trägt es in die Welt hinaus. Im Volkston kann nur ein Dichter singen, in dem die Seele seines Volkes noch lebendig ist, in dessen Genius die einfache Volksseele eine Auferstehung erlebt. In einem solchen Genius kann das Volkslied dann eine Wandlung erfahren, eine Wandlung und Erhöhung, bis hinauf zum Kunstlied, ohne von seiner Einfachheit und Ursprünglichkeit einzubüßen, und so vermag es denn auch in das Herz des Volkes, aus dem es aufgestiegen, zurückzukehren, wie der Tautropfen in die Tiefe des Meeres, nachdem er durch die strahlende Sonne gegangen.

Der große Genius und der bescheidene, kleine Poet, alle finden sie im Lied Töne von gleicher Tiefe und Schönheit, so erkennt ein französischer Kritiker im Jahre 1830. (Poésies d'Uhland et de la Poésie fugitive. Revue Française.) Die Eingebung ist so natürlich beim Einen wie beim Andern, daß man glauben könnte, hier in Deutschland verteile die Göttin der lyrischen Dichtkunst ihre Gaben, wie die Sonne ihre Strahlen gleichmäßig an Hoch und Niedrig. So ist es denn die Seele des ganzen Volkes, das deutsche Wesen überhaupt, das im Liede seinen Ausdruck findet. Denn im deutschen Volke sind die Schätze der Poesie selbst noch verborgen. Der Dichter braucht sie nur zu heben.

„Là le public crée ses poètes au lieu d'être créé par eux, là le plus grand effort, le plus beau succès de l'individualité est de représenter fidèlement le public ... Goethe lui même, si original, si peu germanique à tant d'égards redevient quand il s'adonne à la poésie fugitive un Allemand pur et simple et le sourire du philosophe sceptique disparaît complètement dans la bonhommie sentimentale et la rêverie fantastique du faiseur de ballades."

Im Liede eines einzigen Dichters kann man oft alle Züge des deutschen Wesens vereint finden. Und so hat das deutsche Lied für Deutschland und den deutschen Menschen noch dieselbe Bedeutung, wie das Volkslied für das einfache Volk. Staunend und voll Bewunderung erkennt man dies damals in Frankreich. Sobald er die deutsche Grenze überschritten hat, fühlt sich der Franzose jener Zeit in ein Wunderland versetzt, in ein Wunderland, in dem die Menschen singen wie die Vögel. Der Handwerksbursche singt sein Lied, wenn er das Bündel über der Schulter von Stadt zu Stadt wandert. Es singt der Student, auf dem Weg zur Universität, die kleine bürgerliche Familie singt auf ihrem sonntäglichen Ausflug. Es gibt in Deutschland Lieder

für jedes Fest und jeden feierlichen Anlaß, sei dies nun im Leben des niederen Volkes oder der oberen Klassen. Alle Vereine und alle Berufe haben eigene Lieder, und jeder Tag vermehrt noch ihre Zahl.

„Partout des Cercles de chant et des Tables de chant. En Souabe, tous les ans, la Fête du chant, au bords du Neckar, dans la Prairie d'Enslingen. La Liedermusik, dont „le Roi des Aulnes" de Schubert est le chef-d'oeuvre, fait partie de la vie allemande. Le chant est pour l'Allemagne une respiration. C'est par le chant qu'elle respire, et conspire." (Victor Hugo: William Shakespeare.)

Auch die Lieder großer Dichter, die Lieder Goethes und Schillers, Bürgers und Uhlands sind gekannt, verbreitet und geliebt, wie die namenlosen Lieder des Volkes.

Frankreich hat dem nichts entgegenzustellen, so erkennen die Romantiker. Schmerzlich erhebt sich die Frage nach dem Warum, und man sieht: Es ist Paris, die glänzende, verlockende Hauptstadt Paris, die für die Dichtung eine ungeheure Gefahr bedeutet. Die Zentralisation[11]) des geistigen Lebens in Paris, dies ist es, was in Frankreich die tiefe Kluft zwischen der Poesie des Volkes und der Kunstdichtung aufgerissen hat und sie immer mehr noch erweitert. Früh schon hat sich das geistige Leben Frankreichs aus den Provinzen zurückgezogen hin zu der faszinierenden Hauptstadt. Weg von der Natur ging der Drang, hin zu der großen Welt. Immer mehr verlernte man ein eigenes, stilles, zurückgezogenes und beschauliches Leben zu führen, immer mehr lernte man einem öffentlichen Dasein sich hinzugeben. So verlor man, was das alte Leben einem gab: Innerlichkeit, Natürlichkeit, Gefühl und individuelle Eigenart.

„Accoutumé à veiller sur soi-même on perd nécessairement, au milieu de la société, les mouvements impétueux qui développent à tous les égards ce qu'il y a de plus vrai dans les affections de l'âme." (De la Littérature.)

Und man tauschte dafür ein: Beredsamkeit, Geschmack und alle jene Eigenschaften, die den Franzosen, den Pariser zum gesellschaftlichen Menschen im höchsten Grade machen.

Diese Zentralisation sei die Geißel der Dichtung: „La centralisation excessive est le fléau de la poésie", so schreibt Edouard Schuré noch im Jahre 1868. „C'est Paris qui depuis trois cents ans imprime son cachet à notre littérature, c'est Paris qui a empêché la fusion complète du génie du peuple avec celui de ses grands poètes, c'est Paris qui corrompt la province, c'est Paris qui étouffe la France." Die Dichter einerseits waren immer nur auf den Erfolg bedacht, der ihnen in der Haupt-

stadt zuteil wurde, und sie verachteten die Volksdichtung ihrer Heimat, die ihnen doch so viel an Kraft und Einfachheit hätte geben können. Andererseits aber starb die vernachlässigte und verachtete Volkspoesie mehr und mehr aus, wurde immer mehr ersetzt durch die Pariser-Chanson, jene „refrains de Vaudeville", jene „couplets sans âme et sans vergogne", jene „chansons graveleuses et banales où l'ineptie des idées rivalise avec l'impudence de l'expression". (E. Schuré.)

„Votre centralisation", so sagt der Romantiker Lammennais, „c'est l'appoplexie au centre et la paralisie aux extrémités."

In der Zeit der Romantik also beginnt man in Frankreich den Wert der Provinz- und Volkspoesie zu erkennen[12]). Man beginnt auch da und dort französische Volkslieder zu sammeln und zu veröffentlichen. Im Jahre 1839 erschien jene erste Sammlung französischer Volkslieder, Barzaz-Breiz genannt; wurde aber ihres bretonischen Dialektes wegen von den wenigsten verstanden und gelesen[12]). Chateaubriand, George Sand und Balzac lieben französische Volkslieder und beschäftigen sich mit ihnen. Der wahre Kenner aber und erste wirkliche Sammler ist Gérard de Nerval. Er zuerst hat französische Volkslieder, die Lieder seiner Heimat, der Ile-de-France, zusammengesucht und aufgeschrieben[12]); denn er hat erkannt, welch reiche Quelle die schlichte Poesie des Volkes für die Kunstdichtung bedeuten kann; er hat die tiefe Macht der volkstümlichen deutschen Lyrik empfunden, jener deutschen Kunstlyrik, die sich vom einfachen Lied des Volkes nährt, und schmerzlich ist es ihm, daß Frankreich keine solch volkstümliche Dichtung besitzt: „Pourquoi aussi notre poésie n'est-elle pas populaire comme celle des Allemands?"

Wie weit aber diese Erkenntnis, diese Bemühung Einzelner, Früchte trug, wie weit durch sie die Dichtung Frankreichs verwandelt werden konnte, davon wird an anderer Stelle noch zu sprechen sein.

Schon im Jahre 1828 hatte ein Kritiker des „Globe" rühmend von der Volkspoesie gesprochen und die unheilvolle Wirkung der Zentralisation aufgezeigt. Die Poesie der Provinz erscheint ihm in ihrer Schönheit und Frische wie jene Blumen, die in ländlichen Gegenden blühen und von der Fruchtbarkeit des Bodens zeugen, der sie hervorgebracht hat. Die Verachtung, welche die Kritik nur zu oft dieser Kunst gegenüber zeigt, sei nicht nur ungerecht, so erkennt er, sondern sie sei ein wahres Unheil. Ein ganzes Volk von Künstlern sammle sich in der einen Stadt Paris, und die Kunst müsse ersticken. „Cette transformation de Paris en un vaste atelier de vers menace de faire descendre l'art du poète au rang des métiers."

Charles Nodier (Du Fantastique en Littérature 1830) nennt die Zentralisation eine schreckliche Meduse, „cette monstrueuse méduse", deren Arme zu jedem andern Gebrauch unfähig, nur verderben, nur alles zusammenraffen können, um ihren immer ungestillten Hunger zu befriedigen. Deutschland aber ist vor diesem Ungeheuer der Zentralisation bewahrt geblieben, bewahrt vor den schweren Verlusten, die es in Frankreich verursacht hat. Hier in Deutschland ist es im Gegensatz zu Frankreich, wo alles der Vorherrschaft des Geistes unterworfen ist, die Volkstümlichkeit, die den Erfolg bedingt. „C'est la popularité qui consacre le succès." (Nodier.) In Deutschland herrscht noch dieselbe Freiheit wie schon im Jahrhundert Götz von Berlichingens. Jedes Land, jeder Bezirk lebt hier sein unabhängiges Leben. Lokale Sitten und Gebräuche, Sagen und Mythen haben ihren Wert und ihre Berechtigung, und sie können in die Dichtung eingehen. Jeder Dialekt kann zur Erneuerung der Sprache mithelfen. So kommt es, daß die Deutschen sich die Lebenskraft eines ursprünglichen Volkes erhalten konnten. „Elle (L'Allemagne) en est redevable à cette multitude de circonscriptions locales et d'usages particuliers qui ont maintenu en elle la précieuse ingénuité des peuples primitifs." Diese Selbständigkeit der einzelnen Bezirke, sie auch ist es, so fährt er fort, die Deutschland bis ans Ende der heutigen Zivilisation den ersten Rang in der Reihe der freien Nationen bewahren wird.

Doch gegen alle diese Theorien, gegen diese Vorwürfe und Klagen, gegen die Behauptung, es gebe in Frankreich keinen Dichter, der die Seele des Volkes in sich zur Auferstehung brachte, die Dichtung des Volkes in das Reich der Kunst hinaufhob, gegen all dieses erhebt sich, so scheint es, der Name eines Dichters, der gerade in jener Zeit lebte und dichtete, der Name Bérangers, von dem Goethe einmal sagte, er sei ein wirklich volkstümlicher Dichter gewesen. Die Chanson Bérangers[13]) ist aber in Wahrheit nicht volkstümlich, wie das deutsche Lied. Es ist eben doch wieder nur die Poesie des Pariser-Volkes, die Béranger zur Kunstdichtung emporhob, jene „chanson libertine", die in den Straßen von Paris wächst und in ihnen gesungen wird. Auch die Chanson Bérangers trägt alle jene Züge, die eben immer Wesenszüge der vorromantischen Dichtung Frankreichs sind, und wenn auch die französische Chanson im allgemeinen und diejenige Bérangers im besonderen in Frankreich größere Verbreitung und mehr Liebe fand, als irgend eine andere Dichtungsform, so ist sie dem französischen Volke doch niemals, was das deutsche Lied dem deutschen Volke. Das Lied

nimmt einen unendlich höheren und besseren Platz ein in der deutschen Nation, als die Chanson in der französischen.

„Le Lied occupe dans la nationalité allemande une place plus sérieuse que la chanson chez nous.“ (Blaze de Bury: „De la poésie lyrique en Allemagne.“ R. d. d. M. 1841.)

Dem Deutschen ist das Lied höchster Schatz und wertvollstes Gut.

„Vous le retrouvez sans cesse et partout au-delà du Rhin. Il y a des chants pour le foyer, pour la patrie, pour les amours, pour tous les généreux sentiments du coeur.“

Wie anders aber ist es in Frankreich. Hier ist die Chanson eine kleine, leichte Unterhaltung, ein Spiel, etwas sehr Nebensächliches, Überflüssiges, ein amüsantes Nichts.

„En France notre chanson ne nous prend guère qu'après souper et, quand elle nous a conduit dans l'alcôve de quelque fillette, c'est à vrai dire, tout ce qu'elle a pu faire de mieux.“ (Blaze de Bury.)

Der ganze Unterschied deutschen und französischen Wesens liegt in dem Unterschied von Lied und Chanson eingeschlossen: „L'une vient de la tête, l'autre du coeur.“ (Blaze de Bury.) Herrschaft der Vernunft, des französischen „esprit“ dort, freies Walten der irrationalen Mächte hier.

Die Chanson, wie alle vorromantische Lyrik Frankreichs, leicht und spielend, ist Ausdruck einer Gesellschaft, deren oberstes Gesetz Geist, „esprit“ heißt, Ausdruck einer „société de bonne humeur, sceptique, portée au plaisir, aimant l'ivresse plus que l'enthousiasme“, einer Gesellschaft, wo das Lachen Voltaires früher oder später allen Glauben an tiefe und zarte Empfindung verscheuchen muß. Die Chanson ist gesellig, sozial, politisch.

Das Lied aber steigt empor aus dunkleren Tiefen. es blüht hervor aus der Einsamkeit des Menschen und aus dem ursprünglichen Volke.

In einem Aufsatz über die Gedichte Uhlands vom Jahre 1830 (Revue Française) wird das Wesen des deutschen Liedes darin gesehen, daß es keinen andern Gegenstand hat als den Dichter selbst, sein Empfinden und sein Erleben, oder höchstens einige unbestimmte volkstümliche Überlieferungen, „Quelque vague tradition, quelque croyance populaire qu'il (le poète) choisit comme en harmonie avec sa vie intérieure, et habille à sa manière.“

Das Lied ist eben Ausdruck eines Menschen und eines Volkes, so erkennt man, dem Individualität und Originalität höchste Werte bedeuten. Es blüht in einem Lande, wo es kein geistiges Zentrum, keine Bindung gibt, kein gesellschaftliches und kein politisches Leben.

„Point de centre nul part, point de lien, point de désir, point d'esprit publique, point de force nationale ...“ (E. Quinet: „De l'Allemagne et de la Révolution“. R. d. d. M. 1832.)

Es blüht in einem Lande, wo der Mensch ein stilles, zurückgezogenes Leben lebt, ein Leben, das ruhig dahinfließt, wie die Wellen des Rheines und der Donau, wo die Freiheit des Einzelnen, seine innerliche Entfaltung so wichtig ist wie nirgends sonst.

„Cette Allemagne où, faute de vie publique et d'esprit national l'existence privée, le développement intérieur tiennent tant de place.“ (Les Poésies d'Uhland. Revue Française 1830.)

Es blüht in einem Lande, das den Franzosen seit dem Buch der Frau von Staël als klassisches Land des Traumes und der Insichselbstversunkenheit vor der Seele steht. Und es blüht in einem Lande, in dem die einzig bestehende Gemeinschaft die irrationale Gemeinschaft des Volkes ist. Gerade das Ungesellige, Unsoziale, Unpolitische des deutschen Liedes empfindet der französische Mensch der romantischen Epoche als etwas Beglückendes.

„Voilà donc une littérature entière dans laquelle ne se retrouve pas un seul écho véritable de la société politique ...“ (E. Quinet: De l'Art en Allemagne. R. d. d. M. 1832.)

„Rien dans cette poésie séreine et pure qui rappelle un engagement quelconque avec la société. Grâce à Dieu notre poète n'en est pas encore là.“ (Blaze de Bury: F. Rückert. R. d. d. M. 1845.)

Der deutsche Dichter singt wie ein Kind unter dem freien Gewölbe des Himmels, ohne sich darum zu kümmern, ob man seinen Gesang hört oder nicht. Einsam singt er und für sich, ohne an ein Publikum zu denken. Wie fremd und neu muß das die Franzosen anmuten, von denen Goethe schon sagte, sie seien gesellige Naturen, die nie das Publikum vergessen, zu dem sie sprechen, die sich immer bemühen, klar zu sein, um ihre Leser zu überzeugen, um ihnen angenehm zu sein und ihnen zu gefallen.

Gérard de Nerval hebt es als neu und den Franzosen äußerst fremd hervor, daß der deutsche Dichter singt, „comme il l'a vu, comme il l'a entendu sans s'inquiéter d'être lu, et surtout sans se dire cela est-il pur? cela est il noble?“ (Poésies Allemandes: Introduction 1830.)

Auch das Volkslied ist einsam. Auch das Volk singt seine Lieder für sich, aus innerm Drang, unbekümmert darum, ob es Andern, nicht Mitsingenden verständlich ist. (Nietzsche.) Das gerade aber ist das Wesen aller echten Lyrik. „Der Lyriker singt“, so sagt Nietzsche,

„wie der Vogel singt, allein aus innerster Nötigung und muß verstummen, wenn ihm der Zuhörer fordernd entgegentritt."

Dieses haben die Franzosen in der Zeit der Romantik erkannt, daß die rationalistische Gesellschaft von Paris nicht der Boden ist, aus dem wahre Lyrik emporwachsen kann, daß die französische Chanson, daß die französische Lyrik der vorromantischen Zeit nicht Lyrik im eigentlichen Sinne ist, und daß nirgends so sehr wie im ursprünglichen deutschen Volke und in der einsamen Seele des deutschen Menschen diese wahre Lyrik lebt und blüht, daß nichts so sehr wie das deutsche Lied wahre Poesie ist. Ich erinnere nur an das, was Benjamin Constant von Goethes Liedern aussagte: daß sie ihm Inbegriff aller echten Dichtung sind, der echten Dichtung, deren Wesen das Unbestimmte, Unbewußte und Natürliche ist.

Immer wieder hebt die französische Romantik die Gegensätze heraus, die Frau von Staël zuerst formuliert hatte, die Gegensätze, welche die Grundwerte deutscher und französischer Poesie bedeuten: Freiheit des schöpferischen Genius und die verpflichtenden Regeln der Vernunft und des Geschmacks; Ursprünglichkeit und Kraft der Empfindung und die Forderungen der Gesellschaft und der Tradition; die unabhängige Individualität, das Recht der einzelnen individuellen Eigenart und das bindende Gesetz: „le génie et le goût, la spontanéité et l'éducation, le moi et la loi."

Die französische Chanson, so sahen wir, ist Ausdruck einer rationalistischen Gemeinschaft, der französischen Gesellschaft. Das deutsche Lied aber wurzelt im Volke, in einer Gemeinschaft, die nur die irrationalen Bande des gemeinsamen Blutes, der gemeinsamen Landschaft, der gemeinsamen Tradition und Sprache kennt. Das Wesen beider Gattungen ist durch diesen Ursprung bedingt. Die Chanson ist rhetorisch, zweckmäßig und gekünstelt, sie ist geistreich, mokant, leicht und frivol. Das Lied aber schlicht und wahr, natürlich, ursprünglich und voll tiefer Empfindung, ganz gleichgültig, ob es vom Volke oder von einem großen Dichter gesungen wird, ob es in der Ebene der Volkspoesie oder auf den Höhen der Kunstlyrik ertönt.

Ursprünglichkeit, Unverdorbenheit, Einfachheit und Wahrhaftigkeit, immer wieder werden diese Züge am deutschen Liede hervorgehoben und gepriesen. „Spontanéité", „simplicité", „sincérité", schlagwortartig kehren diese Ausdrücke in allen Besprechungen der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes wieder. Und andere, wie „pureté et naïveté des sentiments", „amour candide", „vivacité primitive du langage" werden als höchste Werte der deutschen Lyrik gerühmt.

Nur in Deutschland blüht das Lied, diese reine und einfache Blume, so sagt Blaze de Bury im Jahre 1835, „le lied est une fleur qui ne vient qu'en Allemagne, une fleur chaste et naïve ...“ (Uhland et Dessauer, R. d. d. M.) Und weiter schreibt er — er spricht von Uhland und Novalis — „ces deux génies n'ont écrit chacun qu'un petit livre et dans ce livre il y a plus d'amour naïf et pur, de larmes sincères, de douleur humain que dans toutes les élégies de notre temps.“

Von einem Gedichte Uhlands heißt es in demselben Aufsatz: „Voilà une de ces pièces comme les Allemands en ont tant, comme nous en France nous en avons si peu et qu'on ne s'y trompe pas, ce qui fait avant tout le mérite de ce poème, comme de toute chose grande ou petite, épique ou familière, c'est la vérité. Cela est beau, parcque cela est vrai.“

Von Goethe, von seinem Lied hatte schon Frau von Staël gesagt, es sei im höchsten Grade natürlich: „naturel au suprême degré“. Und dieses wird auch von den übrigen Romantikern gerühmt.

Wahrhaftigkeit, Natürlichkeit, Ursprünglichkeit und Einfachheit ist es, was Marmier an Goethes Lyrik hervorhebt. (Etude sur Goethe 1835.) Das ganze menschliche Leben spiegelt sich in dieser Lyrik, das ganze menschliche Dasein, in seinen leichtesten Schattierungen, seinen leisesten Tönen, und es spiegelt sich in ihr der Genius des Dichters in seiner natürlichsten Entfaltung. Dieses menschliche Leben wird hier ausgesungen, so wie es ist, traurig und froh, unruhvoll und bedächtig. „Goethe la prend comme elle est, et la chante comme elle lui vient.“ Schlicht und einfach und wahr klingt alles auf in seinem Lied, was ihm das Leben auf den Weg gestreut, Freude und Schmerz, Lust und Leid.

„Il ne court pas après l'évènement, il ne grossit pas son émotion, il écrit un journal en vers, et dans ce journal entrent l'un après l'autre, comme il les a trouvés sur son chemin les sensations d'amour et les sensations de voyage, les tableaux de la nature et les fines et fugitives impressions du coeur.“

Auch von Uhland heißt es, er singe weil er liebt und singe weil er leidet, und weil die Kümmernisse seines Landes tief ihn erschüttern. „Il est tendre et naïf, grave et joyeux, mais vous ne pouvez dire qu'il ait cherché à se donner cette disposition d'esprit; il l'a prise comme elle lui est venue et il l'exprime comme il la sent.“ (X. Marmier 1834.)

Schließlich im Jahre 1841 schreibt Mme. Albin in der Einleitung zu einer Übersetzung deutscher Volkslieder und Balladen: in Deutschland herrschen reine Liebe und kindliche Gläubigkeit (l'amour candide, la foi naïve), Begeisterung und Kraft des Traumes. Etwas Ursprüngliches,

in den Augen der Franzosen fast Kindliches bestimme hier Glaube und Schmerz, Angst und Hoffnung.

Weil das Lied aus dem Herzen, aus der Seele kommt, nicht aus dem Verstand, wie die französische Chanson und die französische Dichtung der vorromantischen Zeit überhaupt, darum ist das tragende und bestimmende Element in ihr die Empfindung, das Gefühl, nicht wie dort, die Raison, der Esprit. Dieser Unterschied von Rationalismus und Irrationalismus als Grundunterschied französischen und deutschen Wesens, französischer und deutscher Dichtung fällt den Romantikern immer wieder auf, und es ist nach all dem Gesagten nicht mehr die Frage, auf welcher Seite ihre Sympathien liegen.

In der Revue Encyclopédique vom Jahre 1825 vergleicht ein französischer Theoretiker die Lieder Goethes mit den lyrischen Gedichten Voltaires: „Celui-ci parle à l'esprit et à la raison; toujours quelqu'instruction sort de ses boutades les plus gaies. Le poète allemand plus simple, plus naïf que lui s'adresse à l'âme et chacun de ses traits éveille un sentiment.“ (Poésies de Goethe, traduites par Mme. Panckoucke.)

Die Empfindung ist es, die Kraft, Tiefe und Reinheit des Gefühls, über die man in Frankreich so sehr in Begeisterung gerät, die Empfindung, in der das Dunkle, Unbewußte, Unbestimmte, in der die irrationale Seele in diesen Liedern sich ausströmt und den französischen Leser so sehr erschüttert. Die Innigkeit und Zärtlichkeit, die Verzweiflung eines ganzen Lebens findet oft in wenigen Versen Ausdruck. Ein Wort oft genügt, alle Tiefen der Seele zu erschüttern, ein Bild oft, ein kleiner Zug.

Eine Atmosphäre von zitternder Unbestimmtheit, von Liebe und Mystik liegt um das Lied. Um einer Stimmung von Verträumtheit und Liebe Ausdruck zu geben gebraucht Balzac den Vergleich mit der deutschen Ballade: „un petit salon, amoureux et vague comme une ballade allemande.“ (Peau de Chagrin.)

Blaze de Bury nennt die wahre Lyrik „la poésie du sentiment, qui trouve tous les éléments dans la seule poitrine d'où il s'échappe.“ (de la Poésie lyrique en Allemagne. R. d. d. M. 1841.) Gefühl sei in ihr allein herrschend und maßgebend, die Empfindung allein, die ihre Form bestimmt. In der Lyrik gibt es keine Grenzen, der Strom des Gefühls fließt über sie hinaus, keine Schranken, die Macht des Gefühls reißt sie nieder. Alle jene äußern Schranken der Form, die sich zwischen den einzelnen Dichtungsgattungen erheben, müssen in der Lyrik stürzen, und gerade diese Entgrenzung durch das Gefühl ist so wesentlich romantisch.

„... la poésie romantique", so sagt Blaze de Bury, „recherche par nature les mélanges et la fusion. Toute oeuvre poétique moderne renferme en elle plus ou moins de lyrisme inhérent à sa substance."

Es fallen im lyrischen Gefühl die Schranken zwischen den einzelnen Dichtungsgattungen. Deutlich läßt das Lied dies erkennen. Die Ballade und die Romanze Irlands, Schottlands und Deutschlands, so wie sie die Einbildungskraft der nordischen Völker geschaffen hat, wie sie die Dichter jener Länder sangen, ist Lied, „lied, non seulement en vertu de sa forme lyrique, mais à cause du sentiment, qui par une force de sympathie émouvante et profonde attire l'épopée du sein des siècles dans le centre même, dans la sphère immédiate de notre activité." (Blaze de Bury.) Zur Erklärung zitiert er eine Stelle aus Jean Paul, die vom Epos aussagt, es stelle ein Geschehnis dar, das sich aus der Vergangenheit heraushebt; vom Drama, in ihm entfalte sich eine Handlung für und gegen die Zukunft; von der Lyrik aber, daß in ihr ein in die Gegenwart eingeschlossenes Gefühl seinen Ausdruck finde. So verwandelt das Lied durch die Allmacht des Gefühls jeden Gegenstand, den es ergreift. „peu importe que ce sujet soit épique ou dramatique, qu'il appartient au passé ou à l'avenir." (Blaze de Bury.)

Ein ganz epischer, ein höchst dramatischer Gegenstand kann in der deutschen Ballade gesungen werden und wird lyrisch, liedhaft kraft der alles wandelnden Empfindung. Ein Geschehnis aus der Vergangenheit, aus dem Mittelalter oder aus mythischer Vorzeit wird in der deutschen Lyrik, im Lied und in der Ballade zur allgewaltigen Gegenwart, vermag, so fern und fremd es auch ist, den modernen Menschen zu ergreifen und zu erschüttern, kraft des allumfassenden lyrischen Gefühls.

Aber nicht nur diese äußern Schranken der Form werden in der Lyrik aufgehoben, es fallen in ihr auch alle innern Schranken, die Schranken zwischen Mensch und Mensch und die Schranken, die den Menschen von Gott und seiner Welt trennen. Deutschland ist in den Augen des französischen Romantikers das große Land der L i e b e und der R e l i g i o n.

„L'Allemagne est le grand pays, celui de la foi et de l'amour." (E. Quinet: Henri Heine. R. d. d. M. 1834.)

Liebe und Religion sind es, die immer wieder im Liede gesungen werden.

Die Liebeslieder nehmen einen bedeutenden Platz ein innerhalb der deutschen Lyrik. Denn gerade in der Liebe offenbart sich die Seele des Menschen in ihrer ursprünglichen Kraft, in ihrer tiefsten Innerlichkeit. Im Liebeslied entfaltet sich die Seele des deutschen Volkes in ihrer

ganzen Schönheit und Reinheit. Die von einem Du erschütterte Seele erkennt sich selbst, versenkt sich in ihre innersten Tiefen und holt ihre besten Schätze herauf, dem geliebten Wesen zum Geschenk. Reich und kostbar sind diese Seelenschätze des deutschen Menschen, die sich in seinem Liebesliede offenbaren; denn die deutsche Liebe ist, so anders als die Liebe in Frankreich, ein ernstes, ausschließliches und unzerstörbares Gefühl, der größte Wert im menschlichen Dasein, schicksalhaft und tief und rein.

„L'amour est une passion beaucoup plus sérieuse en Allemagne qu'en France. La poésie, les beaux arts, la philosophie même, et la religion ont fait de ce sentiment un culte terrestre qui répand un noble charme sur la vie. Il n'y a point eu dans ce pays, comme en France, des écrits licencieux qui circulaient dans toutes les classes et détruisaient le sentiment chez les gens du monde, et la moralité chez les gens du peuple." (De L'Allemagne.)

Das Lied, das mehr als alle andern Dichtungsgattungen fähig ist, das Mystische, Unbekannte, Schwebende und rein Gefühlshafte zu fassen, ist der angemessenste Ausdruck für die deutsche Liebe, von der Marmier aussagt, sie sei etwas Innerlichstes und Tiefes, etwas, das man empfindet und doch nicht klar ausdrücken kann, ein stummes Einverständnis zweier Menschen, ein Einverständnis, ohne die Hilfe der Rede.

„C'est un rêve qui n'aboutit qu'au ciel, une passion toute pleine de mystère et pourtant de candeur, un sentiment tout extatique." (X. Marmier. Nouvelle Revue Germanique 1832.)

Ein Leuchten der Augen, ein Lächeln, ein Seufzer vermag hier alles zu sagen, die menschliche Sprache, hart und klar, nichts, was dieser Empfindung angemessen wäre. Das Lied aber ist wie ein solch leuchtender Blick, wie ein solch süßes Lächeln und wie ein solch tiefes Seufzen. Im Liede vermag der deutsche Dichter das Unnennbare auszusprechen, hier vermag er das Unbestimmte und Schwebende zu halten, ohne daß ihm das Beste verloren geht.

„Ils ne font point comme nous de longues descriptions d'amour; ils disent un mot, et ce mot-là fait rêver." (X. Marmier.)

Die deutsche Liebe auf ihrer höchsten Stufe ist Religion. Sie kennt keine Grenzen und der Tod bedeutet für den Liebenden höchste Glückseligkeit. Er bringt ihm die ewige Vereinigung mit der Geliebten. Liebe und Religion, ihre Vereinigung und Durchdringung, singt der deutsche Dichter im Lied. Im Liede findet sie der französische Romantiker, hier bewundert und liebt er sie.

„L'amour mystique et une religion contemplative se confondent, l'un dans l'autre et se mêlent à toutes les autres impressions. La pensée de Dieu est présente au milieu des agitations de la passion, même coupable, le spectacle d'une belle nature rappelle également à l'Allemand son dieu ou sa maîtresse, tous deux peut-être à la fois.“ (Poésie de L. Uhland. Revue Française 1830.)

Wie die Liebe hat auch die Religion in Deutschland einen besondern Charakter, und sie ist hier zu Hause wie nirgends sonst.

„Le sentiment religieux inné dans tous les hommes est chez les Allemands si prédominant, qu'il semble faire partie du caractère national. La langue elle même est toute empreinte de mysticité et de spiritualisme.“ (Nouvelle Revue Germanique 1830 Introduction.)

Wie die Liebe ist auch das religiöse Gefühl nicht in Worte zu fassen, nicht in menschlicher Sprache auszudrücken. Das Lied aber findet den Ton, der ins Unendliche hinüberschwingt, den Ton, der die Seele des Menschen über alle Grenzen des Endlichen hinaus und zu Gott hin trägt.

„Le lied va vous ouvrir une porte sur l'infini. Grâce à lui vous rêverez sans fin; où et quand cette rêverie s'arrêtera, Dieu le sait.“ (Blaze de Bury: De la poésie lyrique en Allemagne.)

Alle Grenzen, so sahen wir, werden im Liede kraft der Empfindung aufgehoben, die Grenzen der Form, die Grenzen zwischen Mensch und Mensch und die Grenzen, die den Menschen vom Unendlichen und von Gott trennen. Es fallen in ihm auch die Schranken zwischen Mensch und Natur. Die deutsche Lyrik ist zu ihrem besten Teil Landschaftslyrik. In ihr wird die Einheit wiederhergestellt zwischen Mensch und Natur, und eines wird zum Gleichnis des andern. Das Grundgefühl der deutschen Lyrik ist ein pantheistisches Naturgefühl. Das Lied ist die eigentlichste Ausdrucksform eines Landes, so erkennt der französische Romantiker, wo die Quellen der Dichtung noch fließen, wo der Mensch noch sich verbunden fühlt mit dem All, mit Gott, mit der Natur, Ausdruck eines Landes, wo die rauschenden Kaskaden, der blühende Frühling und der bestirnte Himmel dem Menschen noch etwas bedeuten,

„où la porte, donnant sur la nature n'a point été murée.“ (Blaze de Bury.)

Es klingt empor aus einer Seele, die sich den milden Strahlen der Frühlingssonne erschauernd öffnet, die den Drang in sich fühlt, mit der Natur, mit Baum und Blume Zwiegespräch zu halten. Der Dichter des deutschen Liedes taucht tief hinab in das Leben der Natur, und so

erklingen im Liede alle ihre Stimmen: das erwartungsvolle Beben des Frühlings, die heiße Glut des Sommers, die süße Reife und bunte Fülle des Herbstes, die Kälte und Trauer des winterlichen Grabes. Es singen aus ihm der Glanz und die Helle des Tages und die tiefe, geheimnisvolle Nacht. Es singen aus ihm die leuchtende Sonne, der glitzernde Tau, die duftende Blume und das rauschende Wasser, die Sterne und der silberne Schein des Mondes.

Wie tief gerade dieser Zug der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes auf den französischen Leser wirkt, erkennen wir aus den Schriften der romantischen Kritiker immer wieder. Wir verstehen das, wenn wir daran denken, wie weit eben in Frankreich der Mensch sich aus der Natur herausgehoben hatte, und wie groß schon bei Rousseau und wieder in der Romantik die Sehnsucht nach ihr erwacht war.

Blaze de Bury nennt die Franzosen ein Volk, das seine ganze Poesie in die Beziehungen von Mensch zu Mensch, niemals aber in die von Mensch und Natur legt, und Frankreich ein Land, das unter den bedeutenden Dichtern seines großen Jahrhunderts keinen einzigen aufweisen könnte, der auch nur einen Augenblick seines Lebens an die leuchtenden Gestirne des Himmels, an die duftenden Blumen der Erde gedacht. (Uhland et Dessauer R. d. d. M. 1835.)

Deutschland aber ist dem französischen Romantiker das klassische Land des Pantheismus.

„Le pantheisme est là dans l'air. La moindre pensée éclose, le moindre bourgeon venu le glorifie. C'est lui qui accomplit en Allemagne un miracle partout ailleur inconnu.“ (Blaze de Bury.)

Und wo könnte auch, so fragt er sich, in der heutigen Zeit der Pantheismus zu Hause sein, wenn nicht in Deutschland? Wo anders könnte dieses Gefühl wachsen und blühen als in der deutschen Erde? Wo sonst, wenn nicht in den weiten deutschen Wäldern, in den Herzen dieser starken und ursprünglichen Männer, zwischen diesen grünen, saftigen Wiesen und in den Seelen dieser reinen blonden Jungfrauen? Eine enge Verwandtschaft besteht hier noch zwischen Mensch und Natur, ein Hin und Her des Erlebens, eine innige Beziehung. Der pulsende Saft der Erde ruft das brausende Blut im Menschen, und die unverdorbene Seele des Menschen antwortet auf die Sprache der lebendigen Natur.

„La sève qui murmure appelle le sang qui bond. La nature et l'homme sont assez vièrges pour se parler et se comprendre.“

Hier sieht der Dichter die Natur nicht nur mit den Augen des Künstlers, er bewundert nicht nur ihre Schönheit, sondern er ist ihr

Freund und Bruder, ist Bruder der Sonne und der Erde, Bruder des Meeres und der Winde.

„On croit souvent reconnaître dans la poésie allemande ces miracles de la sympathie entre l'homme et les éléments. Le poète allemand comprend la nature non pas seulement en poète, mais en frère; et l'on dirait que des rapports de famille lui parlent pour l'air, l'eau, les fleurs, les arbres enfin pour toutes les beautés primitives de la création." (De l'Allemagne.)

Der Dichter gibt der Natur Augen, auf daß sie sehe, er gibt ihr Lippen, auf daß sie zu ihm spreche, gibt ihr eine Seele, auf daß sie ihn, seine Lust und seine Qual, verstehe.

Diese geheime Beziehung von Natur und Mensch gerade gibt der Dichtung ihre wahre Größe:

„C'est cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers qui donne à la poésie sa véritable grandeur." (De l'Allemagne.)

Der Gedanke, der jenseits des Rheines die Schöpfungen der Maler, Dichter und Musiker beherrscht, so heißt es in der „Revue de Paris" vom Jahre 1841 (über Novalis), dieser große und fruchtbare Gedanke sei die Verherrlichung, der Kultus der Natur.

„L'Allemagne laisse à l'Angleterre le soin de retracer les types variés qu'offre l'âme humaine étudiée dans son indépendance; elle abandonne à la France la tâche d'observer l'homme placé dans la société. Son but préféré, son étude la plus chère c'est de peindre et de chanter la nature."

Von den Minnesängern bis zu Goethe, so heißt es weiter, hat dieser pantheistische Gedanke die deutsche Dichtung geführt in allen ihren Wandlungen. Der Naturkultus ist es, welcher der nordischen Muse ihre höchsten und besten Eingebungen schenkte.

So rühmt denn der französische Romantiker in deutscher Lyrik und im deutschen Lied diesen Pantheismus, den er so liebt und dessen Spuren er hier immer wieder findet.

„Il (le lied) est plein de je ne sais quel mysticisme où le dieu de Spinoza se révèle sans cesse, rapportant toute chose à l'idéal . . ." (Blaze de Bury.)

Aber nicht nur Freund und Bruder ist die Natur dem Menschen. Oft erscheint sie ihm auch als unheimliches, dämonisches Wesen. Es ist vor allem die deutsche Ballade, welche diese Seite des Naturgefühls zum Ausdruck bringt. Die Ballade stammt aus einer Zeit, da der Mensch noch nicht Herr über die Natur war, aus einer Zeit, da er sich

noch nicht ganz aus ihr herausgehoben hatte und da er ihre Macht noch über sich fühlte. Die Dämonen und Naturkräfte in Erde und Luft, Feuer und Wasser beherrschen ihn in Liebe und Haß, und er empfindet, wie sie ihn wieder ganz in die Tiefen der Natur zurückziehen möchten. Überall erscheinen in dieser Welt der Ballade, in diesem Halbdunkel zwischen Mensch und Natur, die Wälder, Berge und Wasser mit diesen oft wohlgesinnten, oft feindlichen Dämonen bevölkert. Da sind die Trolle und Zwerge, Wächter über das Gold und das Edelgestein in den Tiefen der Erde; da sind die Elfen, die ihren nächtlichen, mondbeschienenen Reigen tanzen, die Nixen, die aus den Fluten der Gewässer ihre verführerischen und verderbenbringenden Lieder singen. Und diese Dämonen und Naturkräfte, ob schön, ob häßlich, gut oder böse, alle sind sie mit dem Menschen verbunden durch ein geheimnisvolles, unzerstörbares Band. Sie erfreuen, sie verführen und verderben ihn.

In einer Zeit, da der Mensch sich und die Welt vernünftigt und mechanisiert, da er sich aus der Natur herausgehoben, sie sich ganz botmäßig gemacht hat, da die Industrie ihre unerbittliche Faust über die Täler gelegt, haben sich die erschreckten Naturgeister längst in ihre Verstecke zurückgezogen, und mit ihnen hat die Natur ihre Seele und ihre Poesie verloren. In Frankreich ist diese alte Welt der Märchen und der Poesie längst schon vor der Welt der Zivilisation gewichen. In Deutschland aber steht sie noch, da findet sie die Sehnsucht des französischen Romantikers wieder. Nicht kümmert ihn die Wirklichkeit des modernen Deutschland, wo die Eisenbahn durch die leblos und arm gewordene Landschaft fährt, nicht kümmern ihn hier die hohen Schlote der Fabriken, die in einen entseelten Himmel ragen. Er sieht nur die alte Welt der Mythen und Märchen, die hier noch fortlebt im ursprünglichen Volke und in der Dichtung, die aus ihm hervorblüht, in der Dichtung, die sich von den Quellen seiner einfachen Poesie nährt, im Lied vor allem und in der Ballade.

„Là toutes les plaines ont leurs génies, toutes les montagnes leurs grottes mystérieuses, tous les lacs leurs palais de cristal; là toutes les fées ne sont pas mortes, et tous les sylphes n'ont pas dépouillé leurs ailes d'or. Là quand vient la nuit les flots de l'Elbe et du Rhin ont encore des soupirs d'amour, les arbres frissonnent au souffle des esprits.“ (X. Marmier: „Traditions de l'Allemagne“ Revue de Paris 1836.)

Der Kritiker Auguste Jullien spricht von der Gegnerschaft, auf welche die deutsche Ballade in Frankreich stoßen muß, eben weil sie

so romantisch ist. Die Gegner der Romantik werfen ihr gerade das Mythen- und Märchenhafte vor:

„Quelques personnes l'évitent comme romantique, elles lui reprochent surtout d'aborder les mystérieuses traditions qui peuplent les bois, les ondes, l'intérieur de la terre, les montagnes, enfin tout ce qui nous entoure d'êtres surnaturels dont les bonnes ou les mauvaises intensions excercent sur nous une influence heureuse ou fatale." („Ballades, légendes et chants populaires" Revue Encyclopédique 1825.)

Die Balladen Goethes, „Der Fischer" und „Der Erlkönig", werden, seit der Frau von Staël, die ihnen höchstes Lob gezollt hatte, von den französischen Kritikern immer wieder erwähnt und gepriesen.

Eine andere Welt noch lebt in der deutschen Ballade, eine Welt, die mit jener der Naturmythen in enger Beziehung steht. Es ist die nächtliche, unheimliche Welt des Phantastischen. In ihr leben Zauberer, Hexen und Gespenster. Zauberer und Hexen, jene Menschen, die sich zu Herrschern der Natur aufgeschwungen haben, übernatürliche Macht besitzen, denen die Naturkräfte und Dämonen dienen müssen zu Verderb und Schaden der Menschen. Die Gespenster, jene geisterhaften Wesen, Seelen toter Menschen, Seelen jener Menschen, die wieder in die Tiefen der Natur zurückgekehrt sind und nun ähnlich, wie die Naturgeister ein geheimnisvolles, den Lebenden unfaßbares Dasein führen, wie jene freundlich und feindlich in das menschliche Schicksal eingreifen.

Die Angst und das Grauen, das alle diese geisterhaften Wesen dem Menschen bereiten, ist eine unerschöpfliche Quelle für die Dichtung und als solche von den französischen Romantikern schon früh erkannt. Frau von Staël spricht von dem Schrecken, „la terreur" als „source inépuisable des effets poétiques en Allemagne".

Das Phantastische spielt eine unendlich wichtige Rolle in der französischen Romantik. Charles Nodier feiert es geradezu als Jungbrunnen der Einbildungskraft, in den sich die französische Dichtung nur zu stürzen, aus dem sie nur zu trinken brauche, um wieder neue Kraft und Frische zu erlangen.

„C'est la fontaine de Jouvence de l'imagination qui renouvelle pour les vieux jours de notre décrépitude les fraîches et brillantes illusions de notre berceau."

Im Phantastischen sieht er die Rettung vor der Zivilisation und vor dem Untergang.

„Les malheurs toujours croissants de la nouvelle société présageaient si visiblement sa ruine prochaine, que la trompète de l'ange

des derniers jours ne l'annoncera pas plus distinctement à la génération condamnée. De ce moment le fantastique fit irruption sur toutes les voies qui conduisent la sensation à l'intélligence."

In keinem Lande der Welt aber fließt diese unerschöpfliche Quelle der Dichtung, dieser Jungbrunnen der Poesie so reich wie in Deutschland. Ja, Deutschland ist geradezu die Heimat des Phantastischen.

„L'Allemagne a été riche dans ce genre de créations, plus riche qu'aucune autre contrée du monde, sans en excepter ces heureux Levantins ..." (Nodier.)

Denn der deutsche Mensch trägt in seinem Glauben und in seiner Einbildungskraft eine Macht des Gefühls, eine Ursprünglichkeit der Empfindung, eine Mystik und einen Idealismus, wie kein anderes Volk, wie vor allem die Franzosen nicht. Diese Züge aber gerade machen das Wesen des Phantastischen aus. Auch hier wieder, so sehen die Franzosen, wirkt es sich aus, daß der deutsche Mensch noch weniger weit von allen Anfängen sich entfernt hat, daß er noch tief im Irrationalen wurzelt.

„C'est aussi que plus indépendante des conventions routinières et du despotisme gourmets d'une oligarchie de prétendus savants, elle (l'Allemagne) a le bonheur de se livrer à ses sentiments naturels sans craindre qu'ils soient contrôlés par cette douane impérieuse de la pensée humaine qui ne reçoit les idées qu'au poids et au sceau des pédants ..." (Nodier.)

So ist es zu verstehen, daß Deutschland immer das Land des Phantastischen war.

„L'Allemagne a été jusqu'à nos jours le domaine favori du fantastique." (Nodier.)

Nichts aber vertritt vor E. Th. A. Hoffmann und auch noch neben seiner Erzählung in den Augen der Franzosen dieses Phantastische, Wunderbare so sehr, wie die deutsche Ballade. Schon Frau von Staël hatte mit Begeisterung von der unheimlichen und phantastischen Welt in den Balladen Bürgers und Goethes gesprochen, von dieser phantastischen Ader, „cette veine de superstition qui conduit si loin dans le fond du coeur". (De l'Allemagne.)

Auf Balzac übte die deutsche Ballade einen besonders starken Reiz aus. Oft spricht er von ihr, und das Nächtliche, Phantastische in ihr zieht ihn vor allem an:

„... le monde nocturne et fantasque des ballades allemandes ..." (Peau de Chagrin.)

Im Jahre 1841 noch schreibt ein Kritiker der „Revue de Paris“ in einer Besprechung von Mme Albins „ballades et chants populaires de l'Allemagne“ über das Phantastische, und seine Worte zeigen, wie sehr diese Seite des deutschen Liedes in Frankreich einschlug:

„Mme Albin, en nous donnant la traduction des chants populaires de l'Allemagne a dirigé ses éfforts vers une des parties de cette littérature douée du plus grand charme et faite pour exciter le plus grand intérêt. Il y a longtemps que le désir du public appelait une révélation plus complète de ces chants nombreux dans lesquels le génie fantastique et romanesque des Allemands, les souvenirs de leur primitive histoire, leurs élans patriotiques, enfin quelquesunes des plus délicieuses inspirations de leurs plus grands poètes ont de préférence cherché leur expression.“

Die phantastische deutsche Ballade also besaß in hohem Maße die Kraft, dem französischen Romantiker zu gefallen, Eindruck auf ihn zu machen. Vor allem vermochte dies diejenige Dichtung, die in den Augen Frankreichs der Repräsentant dieser Gattung ist: Bürgers „Lenore“. Schon in der Zeit des „Genre Troubadour“, jener literarischen Strömung vom Ende des 18. Jahrhunderts, die eine Vorstufe zur Romantik ist, hatte sie in Frankreich einzudringen vermocht, und später bedeutete sie jedem französischen Romantiker etwas[14]). Der Ausdruck „les morts vont vite“, aus Bürgers „Lenore“ entnommen, ist ein geflügeltes Wort in der französischen Romantik geworden. Die „Lenore“ erscheint als repräsentative und vorbildliche Dichtung der europäischen Romantik überhaupt.

„La Lénore de Bürger“, so sagt später Théophile Gautier, „peut être considérée comme un des chefs-d'oeuvre de la poésie romantique dans la plus étroite acception du mot.“ (L'Art dramatique en France.)

Befreiung von allen Banden der Vernunft und der Erfahrung, das ist es, worum in der deutschen Lyrik und im deutschen Liede die irrationalen Mächte der Seele ringen. Daß diese Befreiung nie vollständig gelingen kann, das ist der Schmerz des deutschen Menschen, und dies ist es, was eine tiefe Melancholie über die deutsche Lyrik ausbreitet. Diese Melancholie ist, so sehen die französischen Romantiker, ein Wesenszug des deutschen Liedes, wie er ein Wesenszug der deutschen Seele ist, und immer wieder heben sie diese „tristesse profonde“, diese „douce mélancolie“ in ihren Besprechungen hervor; denn sie entspricht ihrer eigenen seelischen Verfassung, sie entspricht dem Zug des Leidens, der für die junge Generation in Frankreich so bezeichnend ist.

Nirgends aber, so sahen wir schon, werden die Grenzen der Vernunft und der Erfahrung so sehr aufgehoben, wie in der Musik, der irrationalsten aller Künste. Und Musikalität ist in der lyrischen Dichtung ein höchster Wert. Alle Dichtung ist aus der Musik entstanden, und je mehr sie sich von ihrem Urquell entfernt, um so mehr verliert sie, so empfindet der französische Romantiker, an Wert; gilt ihm doch das allmähliche Verlorengehen des musikalischen Elementes in der Poesie als ein Herabsteigen, als ein „descendre à la parole, à la prose". (J.-J. Ampère Le Globe 1829.)

Nichts kommt dem Bedürfnis der Romantik in der Dichtung so sehr entgegen, wie gerade Musikalität. Bilder sprechen zum Verstand. Die Töne allein vermögen in die Tiefen des Herzens und der Seele zu dringen.

„C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique; c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles en peu de traîts et d'une manière énergique les lieux et les choses extraordinaires ... les perceptions de la vue semblent intéresser plus l'esprit que le coeur: on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend ..." (Sénancour: „Obermann".)

Musikalität aber ist gerade das, was der französischen Dichtung am meisten abgeht.

„En France la poésie n'a en elle aucun germe sonore, aucune musique ..." (Blaze de Bury, R. d. d. M. 1835.)

Musikalität ist es denn auch, was im deutschen Lied mehr als alles andere auf die französische Romantik wirken konnte. Denn das Lied ist ja von allen Formen der Lyrik diejenige, die am nächsten noch der Musik steht, am innigsten noch mit ihr verbunden ist.

Von allen Künsten ist die Musik die unbestimmteste, die fließendste und unfaßbarste.

„De tous les arts, la musique est le plus vague, le plus flottant, le plus insaisissable." (Blaze de Bury, R. d. d. M. 1835.)

Auch das Wesen des Liedes ist „le vague, l'indéfinissable", auch in ihm kommt, wie nur noch in der Musik, die irrationale Seele zum Ausdruck.

„Il faut que notre âme comme dans certaines phrases de la musique y trouve l'expression du sentiment qu'il affecte." (Blaze de Bury, R. d. d. M. 1841.)

Ein echtes deutsches Lied ist nicht nur Dichtung, es ist Musik, auch ohne die Melodie; oder vielmehr kann man sagen, daß die Melodie schon in ihm ist, wie der Schmetterling in seiner Hülle[15]). Sie braucht

nur diese Hülle zu zerbrechen, um in ihrer ganzen Schönheit daraus zu ersteigen. Das Lied, auch ohne die Komposition des Musikers, läßt unwillkürlich eine Melodie in uns aufklingen, eine Melodie, die von Strophe zu Strophe sich wiederholt, sich entfaltet, und die geheimnisvolle und magische Kraft dieser Musik ist es, die das Tiefste in uns aufwühlt, unsere innerste Seele erschüttert. Sie ist es, die dem Dichter es möglich macht, das unnennbare, unbestimmte Gefühl auszudrücken und zu übermitteln, sie ist es, die die schwebende Atmosphäre schafft, der die Seele des Lesers verfallen muß. Sie gibt den zitternden Ton, der in ihm noch lange weiterklingt und -singt.

Diese Melodie liegt in der Magie der Sprache, des Rhythmus und des Reimes; in den Worten, die sich liebend verschlingen und hassend auseinanderstreben; in dem Rhythmus, der sich leise wiegt, der langsam einherschreitet oder in überstürzter Eile dahinfliegt; in den Reimen, den sanft ausklingenden und den scharf und laut abbrechenden[15]).

Und diese geheimnisvolle, innere Musik im Lied ruft nach lautem Ausdruck, nach ihrer ganzen und vollen Entfaltung.

„Goethes Gedichte", so sagte einmal Beethoven, „behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache, die wie durch Geister höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt." (Bettina von Arnim: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.)

Beethoven hat denn auch Goethesche Lieder komponiert, er hat diese verborgenen Harmonien aufklingen lassen in ihrer ganzen Schönheit, in ihrer vollen Entfaltung. Und jener andere große Liederkomponist, Schubert vor allem, hat dieses am Liede Goethes herrlich vollbracht. Die Kompositionen Beethovens und Schuberts drücken laut und ganz aus, was die Melodie der Goetheschen Sprache leise und innerlich nur angedeutet. Durch sie wird das Wort dem Element zurückgegeben, aus dem es emporgestiegen.

Das alles erkennen auch die französischen Romantiker. Immer wieder rühmen und preisen sie die Musikalität des deutschen Liedes. Die deutsche Lyrik wird eine „poésie douce et puissante, grâve et mélodieuse" genannt. (X. Marmier „Etudes sur Goethe" 1835.)

Von Goethes Liedern heißt es in demselben Aufsatz, Musikalität sei ihr tiefstes, innerstes Wesen.

„. . . ce murmure musical, qui forme en quelque sorte l'essence des poésies de Goethe."

Und weiter: „ce genre de poésie vraie, concise, partant de l'âme et s'exhalant comme une note de musique."

In Goethes Lied empfindet auch Blaze de Bury jene Gewalt des Rhythmus und jene Macht einer harmonienreichen Sprache, von der Beethoven spricht.

„Ces paroles de Beethoven à Bettina", so sagt er, „seraient une admirable introduction à la lecture des poésies de Goethe, des lieds surtout, véritables chefs-d'oeuvre de contre-point et de facture, délicieux motifs présentés avec art ... Là chaque mot double de prix par la place qu'il occupe; la moindre syllabe, le moindre chiffre a sa valeur, à peu près comme dans l'hiéroglyphe musical." (Poésies de Goethe, traduites par Henri Blaze de Bury 1843.)

III. Goethe — Bürger — Schiller — Uhland — Romantik — Heine — Frankreich und Deutschland.

Der große deutsche Lyriker, derjenige, der das Wesen des deutschen Liedes am reinsten und umfassendsten repräsentiert, ist G o e t h e. Von Goethe sprechen die französischen Romantiker immer und immer wieder. In ihm finden sie alles vereint, was ihnen die deutsche Lyrik so wertvoll und so nachahmungswürdig erscheinen läßt.

Frau von Staël schon hatte festgestellt, daß Goethe allein der erste Platz in der lyrischen Dichtung gebührt.

„Schiller mérite surtout d'être admiré comme poète dramatique. Goethe est tout seul au premier rang dans l'art de composer des élégies, des romances etc. (des poésies détachées)" — (De l'Allemagne).

Alle Arten der deutschen Lyrik sind reich in seinem Werke vertreten, vom schlichten kleinen Liebeslied bis hinauf zur pantheistisch religiösen Lyrik, vom einfachen, frischen Trinklied bis zum leidenschaftlichen Trauergesang, von der volkstümlich naiven Legende bis zur philosophischen Ballade[15]).

Goethe hat alles erlebt, alles gefühlt und alles gesungen im Lied.

In ihm hat das deutsche Volkslied seine höchste Höhe erreicht. In ihm hat die Idee der Volkstümlichkeit ihre höchste künstlerische Vollendung gefunden.

„Le lied populaire allemand devait trouver en Goethe sa plus aimable, sa plus haute, sa plus complète expression ... L'idée populaire rencontre en Goethe son grand artiste." (Blaze de Bury: De la poésie lyrique en Allemagne, R. d. d. M. 1841.)

In ihm, in seinem Lied ist jene Natürlichkeit und Einfachheit, jene Ursprünglichkeit des Gefühls ausgeprägt wie nirgends sonst.

„Goethe dans ce genre d'ouvrages est naturel au suprême degré." (De l'Allemagne.)

Immer und überall wird dieses an ihm gerühmt, daß er das menschliche Leben, sein Glück und sein Leid singt, wie es ist, wie es ihm das Schicksal bereitet, ohne das Außerordentliche zu suchen, ohne das Erlebte aufzubauschen.

„Goethe la prend comme elle est et la chante comme elle lui vient. Il ne court pas après l'évènement, il ne grossit pas son émotion." (X. Marmier: Etudes sur Goethe.)

Und weiter: „Goethe fit de ses chansons la peinture de la vie et tenta de réunir dans ses compositions l'art et la nature." (X. Marmier.)

So wird auch seine Lyrik vom Volke in Deutschland gesungen, wie keine sonst. Schon Frau von Staël hatte die Goetheschen Lieder als Beispiel für die Popularität und Verbreitung der deutschen Dichtung angeführt.

In Goethes Liedern finden die Romantiker jenes tiefe Gefühl, jene alles wandelnde Empfindung. Goethes Liebeslyrik macht auf Frankreich großen Eindruck. Die tiefe, hingebende und unwandelbare Liebe des blonden deutschen Mädchens wird in der französischen Romantik zum Ideal der Liebe überhaupt, und es sind nicht zum geringsten Teil die Lieder Gretchens und Klärchens, welche diese Begeisterung hervorrufen.

Goethes Lied singt von Gott und Welt. In ihm findet die religiöse deutsche Seele vollendeten Ausdruck.

„... le lied va vous ouvrir une porte sur l'infini ... On rencontre à chaque pas dans Goethe de ces petites pièces qui vous ouvrent tout un monde." (Blaze de Bury: De la poésie Lyrique en Allemagne.)

Auch das deutsche pantheistische Naturgefühl, wo konnten es die Romantiker finden, wenn nicht in Goethes Lyrik? wo jene Naturbeseelung, wenn nicht in seinen Balladen, im „Fischer", im „Erlkönig"? wo jenes innige Freundesverhältnis zwischen Mensch und Natur, wenn nicht in Goethes Landschaftslyrik, in seinem Lied an den Mond etwa?

„C'est cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers qui donne à la poésie sa véritable grandeur. Le poète (Goethe) sait rétablir l'unité du monde physique avec le monde moral: son imagination forme un lien entre l'un et l'autre." (De l'Allemagne.)

„Goethe comprend la nature non pas seulement en poète mais en frère.“ (Revue Encyclopédique 1825: Kritik der Übersetzungen von Mme Panckoucke.)

Nirgends wie in Goethes Liedern empfindet der französische Romantiker noch im Wort den Urgrund, aus dem es gestiegen, denn nirgends wie hier tönt und singt noch die Musik. Sie ist es, die das innerste Wesen der Goetheschen Lyrik ausmacht:

„ce murmure musical qui forme en quelque sorte l'essence des poésies de Goethe.“ (X. Marmier: Etudes sur Goethe.)

All dieses von der französischen Romantik Ersehnte und Erwünschte also ist in Goethe, so erkennt man, und alles findet Ausdruck in seinem Lied.

Freilich, das Lied im engsten Sinne, jenes kleine, zarte, aus den innersten Tiefen der Seele steigende Lied, das sich ausströmt wie ein leiser Ton, wie ein Hauch nur, „partant de l'âme, et s'exhalant comme une note de musique, comme un souffle“ vermag nur sehr schwer in Frankreich einzudringen, und lange dauert es, bis ihm der französische Mensch Verständnis entgegenbringt; denn allzu fern und allzu weit ab liegt seine innerste Seele französischer Geistigkeit. Man eignet sich deutsche Art und deutsches Wesen zunächst unter Formen an, die dem französischen Menschen leichter verständlich sind, als diese rein lyrische, rein musikalische[16]). Es ist die deutsche Ballade, die zuerst in Frankreich Beachtung findet, denn sie entspricht in ihrer Dramatik mehr noch französischer Geistigkeit, und es ist vor allem jener phantastische, schauererregende Typus der deutschen Ballade, der zunächst und außerordentlich stark den französischen Menschen zu beeindrucken vermag. Schon im 18. Jahrhundert war Bürgers „Lenore“ in Frankreich eingedrungen, und dank dieser Ballade, so sahen wir schon, wurde G. A. Bürger für die französische Romantik Repräsentant der volkstümlich phantastischen Lyrik Europas überhaupt.

Frau von Staël schon hatte ihm höchstes Lob gezollt: „Bürger est de tous les Allemands celui qui a le mieux saisi cette veine de superstition qui conduit si loin dans le fond du coeur. Aussi ses romances sont-elles connues de tout le monde en Allemagne.“ (De l'Allemagne.)

Später, im Jahre 1832, schreibt die „Revue Encyclopédique“: „Bürger, dont le nom chez nous rappelle aussitôt ces pages étincellantes de Mme de Staël qui lui formait une auréole au milieu de laquelle il apparaît à nos vives imaginations françaises comme le type idéal de cette poésie fantastique, mystérieuse, magicienne, populaire en un mot, que le monde à ses différents ages a toujours passionnément aimée.“

„Je ne sais ni en Allemagne, ni en Angleterre un homme", so rühmt Blaze de Bury im Jahre 1835 (R. d. d. M.), „qui ait mieux compris le génie de la ballade que Bürger, dont nous ne connaissons en France que le magnifique poème de Lénore."

Auch Goethe hat sich in dieser Gattung versucht und seine „Braut von Korinth" wird von den französischen Romantikern gerühmt und übersetzt.

„Goethe s'est essayé aussi dans ces sujets qui effrayent à la fois les enfants et les hommes." (De l'Allemagne.)

Nur ist die phantastische Ballade Goethes tiefsinniger, philosophischer als Bürgers Lenore.

„. . . . mais il y a mis des vues profondes, et qui donnent pour longtemps à penser." (De l'Allemagne.)

Die Vorliebe für einen philosophischen, metaphysischen Zug in der Lyrik, die besonders von der Frau von Staël und ihrer Generation gehegt wird, findet Befriedigung vor allem in der Lyrik Schillers. Aber mit Schillers Einfluß in Frankreich hat es eine besondere Bewandtnis. Auch von ihm, von seiner Lyrik sprechen die Theoretiker der romantischen Epoche oft und immer wieder. Aber Frau von Staël schon hatte erklärt, daß er als Dramatiker den Franzosen wichtiger sei.

„Schiller mérite surtout d'être admiré comme poète dramatique." (De l'Allemagne.)

Seine Stärke, seine Größe liegt nicht in der Lyrik, sondern im Drama, und auch seine lyrischen Gedichte tragen noch die Zeichen dieser dramatischen Begabung: sie sind rhetorisch, deklamatorisch. Das Dramatische, Rhetorische und Deklamatorische aber gerade entspricht französischer Geistigkeit; denn dieses sind Werte, höchste Werte nur in der Gesellschaft, nur für ein Publikum, und gerade darum, um dieser Werte willen, empfindet die französische Romantik, empfindet schon Frau von Staël in Schiller eine Verwandtschaft mit eigener Wesensart, in seiner Kunst eine Ähnlichkeit mit eigener Kunst.

„Schiller a de l'analogie avec le goût français." (De l'Allemagne.)

So gelang es denn auch seiner Lyrik, ziemlich früh in Frankreich einzudringen, früher als derjenigen Goethes. Sie vermochte für die Anfänge der französischen Romantik den neuen Geist zu repräsentieren. Denn sie enthielt doch, trotz dieser französischen Züge, noch unendlich viel Neues, Fremdes und wahrhaft Deutsches.

In den Jahren 1814 und 1815 veröffentlichte Michel Berr im „Mercur Etranger" eine Reihe Schillerscher Gedichte. Er bot seine Über-

setzungen den Freunden einer edlen und reinen Dichtung dar. („Aux amis d'une poésie noble et pure.")

„Outre la beauté des sentiments", so sagt er, „la poésie de l'immortel et sublime Schiller a ce charme de la mélancolie, cette vague et mystique ..Schwermerei" dont les Allemands seuls possèdent le nom comme ils possèdent la chose."

Im Jahre 1818 erschien in der „Ruche d'Aquitaine" ein Aufsatz von Edmond Géraud (de quelques élégies et de quelques ballades allemandes), der beredtes Zeugnis ablegt von dem Eindruck, den Schillers Lyrik in jener Zeit auf Frankreich ausüben mußte, auf einen französischen Leser mit klassischer Bildung und klassischem Geschmack. Sie brachte ihn aus der Fassung, sie verletzte seine literarischen Gewohnheiten durch ihre Neuheit und Fremdheit, durch ihre Unklarheiten, durch ihre Abkürzungen, durch das Unverständliche und Rätselhafte ihres Ausdrucks. Aber gerade dadurch vermochte sie eine Reaktion in ihm heraufzubeschwören, eine Reaktion gegen die klassizistische Dichtung Frankreichs. Die Lyrik Millevoyes, der doch einer der feinsten und besten Dichter am Ende des 18. Jahrhunderts war, erschien ihm nun, gemessen an der Lyrik Schillers, zu trocken, zu klar, zu arm an Gefühl und Einbildungskraft. Er rügt an ihr: „une économie de détails et je ne sais quelle concision affectée ... une simplicité indigente et une sorte de laconisme qui n'a rien de poétique."

Man fand vieles in Schiller, was dem Bedürfnis der Zeit entsprach[17]). Denjenigen Romantikern, die mit Frau von Staël von der neuen Dichtung verlangten, sie solle Ausdruck seelischer Kämpfe und philosophischer Gedanken sein, bot Schiller seine philosophische Lyrik, „Das Lied von der Glocke", „Die Götter Griechenlands", „Das Ideal und das Leben". Die Generation des „Premier Cénacle" mit ihrer Liebe für das christliche Mittelalter fand ihre Forderungen verwirklicht in Balladen wie „Der Handschuh", „Der Ritter von Toggenburg", „Der Taucher". Und schließlich gab es auch für diejenigen, die Ausdruck des innersten Gefühls und persönlichste Lyrik verlangten, in Schillers Werk Beispiele und Vorbilder: die Lieder an Laura etwa.

Doch all dieses kommt in Schiller eben nicht ohne eine gewisse Rhetorik und Deklamation zum Ausdruck. Und gerade diese Ähnlichkeit der Schillerschen Lyrik mit französischer Dichtung — mochte sie ihr auch das Eindringen in Frankreich erleichtern — stand doch einer tiefen und umwandelnden Wirkung im Wege. Denn damit hatte sie ja Frankreich nichts Neues zu geben, nichts, was es nicht selber schon besaß, und bald beginnt man dasjenige eben, was der Schillerschen

Lyrik das Eindringen in Frankreich erleichtert hatte, an ihr auszusetzen.

In Schiller ist mehr Gedanke als Einbildungskraft, so beginnt man einzusehen, mehr Absicht als Ursprünglichkeit, mehr Beredsamkeit als wahre Poesie. Goethe ist Schiller als Lyriker weit überlegen.

Frédéric Ancillon erklärt in einem Aufsatz vom Jahre 1832 („Ecrits de philosophie, de politique et de littérature") die Lyrik Goethes als echte Poesie im Gegensatz zu Schiller:

„Il y a dans Schiller plus d'éloquence que de poésie. Les poésies de Schiller paraissent toujours avoir un but différent de celui de ces poésies mêmes. (Fast mit denselben Worten hatte B. Constant im Jahre 1804 die französische Dichtung charakterisiert.) Cette tendance est très estimable; mais elle n'est pas éminemment poétique. Au contraire, dans Goethe la poésie est toujours ce qu'elle doit être, un jeu simple, franc et pur de l'imagination et du sentiment."

Gerade dasjenige, was man im deutschen Lied so sehr sucht, was man immer und immer wieder als erstes an ihm rühmt: Volkstümlichkeit, Ursprünglichkeit, Einfachheit und Natürlichkeit, gerade das fehlt Schiller.

„Schiller n'est point un lyrique dans la pure acceptation du mot", so schreibt Blaze de Bury in seinem Aufsatz über das deutsche Lied.

Schiller besaß keinen Sinn für das Volkslied, zu dessen Stimme und Echo sich Bürger gemacht hatte. Er verkannte auch das Minnelied „Le tendre et mélodieux Minnelied". Und so war er durch eigene Schuld des Urquells aller lyrischen Dichtung in Deutschland beraubt.

„Aussi deshérité par sa faute du double élément de toute poésie lyrique en Allemagne Schiller dut se sentir incessament balloté entre l'antique et nous qui en fait de lyrisme à proposer à l'imitation étrangère n'avions guère à cette époque que les odes et les cantates de J. B. Rousseau."

Wenn man auch in seiner Lyrik, so fährt er fort, ab und zu eine Ballade, ein Lied findet, das allen diesen Behauptungen widerspricht, das wirklich volkstümlich und wahrhaft lyrisch ist, so sind es doch nur Ausnahmen und gewiß nicht bezeichnende Beispiele seines Stils.

Er rügt an Schiller vor allem, daß er deklamiert, anstatt zu singen.

„Schiller déclame toujours avec pompe, avec splendeur et majesté. Mais le poète qui déclame, peut-il s'excuser à meilleur droit que l'orateur qui chante?"

Das rein Lyrische, Musikalische geht Schiller ab. Und eben dasselbe hat Lamartine am „Lied von der Glocke“ auszusetzen. Wohl bewundert und preist er das Gedicht:

„Le poème de Schiller est digne de tinter éternellement dans l'oreille des hommes. Nous n'avons rien de pareille en France.“

Aber es hat doch auch seine Fehler, so sieht er: wieder das Gedankliche:

„Le seul défaut d'un pareil poème c'est d'être à la fois pensé, décrit et chanté. Le véritable enthousiasme ne pense pas, ne décrit pas, il chante.“ (Cours familiers de littérature.)

Was Schiller abgeht, hat ein anderer deutscher Dichter in reichem Maße: U h l a n d. Wie Goethe, wird auch er immer wieder als Beispiel wahrer, echter Poesie hingestellt. Uhland ist derjenige Dichter, der nach Goethe als Lyriker in der französischen Romantik am meisten gefeiert wird.

Die Volkstümlichkeit seiner Lieder vor allem, die wahrhaft deutsche Volksseele, die aus ihnen spricht, macht tiefsten Eindruck auf die französischen Romantiker. Uhland ist ein besonders deutscher Charakter, so erkennen sie, fest bis zur Verbohrtheit, aufrichtig bis zur Naivität, sehr rauh nach außen, aber innerlichst voll tiefer Empfindung. Er liebt sein Volk und kennt es wie keiner. Wie keiner hat er seine Seele erfaßt und wie keiner seine Lieder verstanden. So ist denn auch seine eigene Dichtung ganz von diesem Volke erfüllt, von seinem Wesen, von seiner Poesie. Aus dem deutschen Volke, aus dem Volke seiner engern Heimat Schwaben, fließt seine eigene Lyrik, und sie kehrt auch wieder zu ihm zurück.

„Uhland est un de ces poètes rares et merveilleux qui aiment leur pays avec enthousiasme et foi ... Uhland aime surtout le peuple des campagnes, ces jeunes hommes courageux et blonds, ces belles vierges fraîches et robustes.“ (Blaze de Bury: Uhland et Dessauer, R. d. d. M. 1835.)

Alles wahrhaft Deutsche bewegt, ergreift ihn und strömt sich aus in seinem Lied.

„Uhland est un poète allemand complet; car il a l'exaltation patriotique, l'amour de la nature, le sentiment du merveilleux.“ (Blaze de Bury.)

In seinem Lied und in seiner Ballade finden die französischen Romantiker alles, was ihnen in deutscher Landschaft, deutschem Volke, deutscher Kultur und Kunst so wertvoll ist.

Natürlichkeit, Empfindung, Religion und pantheistisches Naturgefühl rühmt auch Marmier an ihm. Die Lyrik Uhlands, so sagt er, sei durchdrungen von wahrem und tiefem Gefühl. Der Dichter lebt inmitten der Natur, fühlt sich wohl in ihr, er liebt sie und hält Zwiesprache mit ihr. Seine Seele ist voll tiefer Religiosität, sein Herz voll kindlichen Glaubens, voll Reinheit und Ehrenhaftigkeit. Und all dieses findet Ausdruck in seiner Lyrik, in seinem Lied. (Nouvelle Revue Germanique 1834.)

Uhland erscheint den französischen Kritikern vor allem geeignet als Repräsentant der volkstümlichen deutschen Lyrik, jener Lyrik, die überall blüht, auch in den Niederungen des Lebens, auch im einfachen Volke, jenes deutschen Liedes, das im Volkston singt. Denn hier ist es nicht die mitreißende Gewalt des großen Genius, die wirkt und Eindruck macht, sondern eben nur das schlichte und einfache Wesen dieses deutschen Liedes selbst.

„La poésie d'Uhland est d'autant plus propre à faire apprécier le charme particulier de la poésie fugitive allemande, qu'ici la séduction ne peut être attribuée à la puissance entraînante d'un génie supérieur." (Poésie de Louis Uhland et de la poésie fugitive. Revue Française 1830.)

Goethe und Schiller, so heißt es weiter, in ihren einfachen und naiven Balladen haben sich wohl mit sehr viel gutem Willen dieser kleinen, schlichten Poesie angepaßt. Doch vermochten sie es nie, ihre eigene große Persönlichkeit ganz auszulöschen. Bald verrät ein lebhaftes Wort, das ihnen der Zufall entreißt, bald ein leuchtendes Bild, bald ein genialer Zug oder ein tief philosophischer Gedankengang den großen Dichter, der sich vergessen machen wollte. Bei Uhland aber gibt es kein solch plötzliches Aufleuchten des Genius, in seinen Liedern keine Größe, keine Tiefe und keine allzu hochfliegenden Gedanken.

„Uhland n'est pas un génie puissant et inventeur, mais nul talent n'est plus naturel, plus sincère, plus vraiment allemand que le sien, et s'il ne donne pas des lois au goût de son pays, il le représente fidèlement."

Neben dem Namen Uhlands finden wir in den romantischen Kritiken auch diejenigen Mörikes, Kerners, Rückerts als Sänger deutscher Lieder und als Vorbilder für französische Dichtung, doch nur selten und erst in späterer Zeit[18]). Die eigentlichen Romantiker werden kaum genannt. Der Name Novalis[19]) findet ab und zu Erwähnung, aber er vermag nicht durchzudringen. Zu fern, zu weit ab liegt die deutsche Romantik von der französischen Geisteswelt, zu fremd, zu deutsch ist ihr innerstes Wesen, als daß hier ein Verständnis noch möglich wäre.

Schon die deutsche Klassik ist in den Augen des französischen Menschen Romantik. Die deutsche Klassik ist es, die in Frankreich die Romantik entzündete, das Lied der deutschen Klassik, das in der französischen Romantik so viel Beachtung fand; denn auch in der deutschen Klassik findet deutsche Wesensart Ausdruck, deutsche Wesensart, die eben in ihrem Reinsten und Tiefsten Romantik ist. Aber die deutsche Klassik bietet dieses deutsche Wesen in einer Form an, die sich an der Antike und am französischen Klassizismus gebildet hat und so dem französischen Menschen leichter verständlich ist.

Wieviel Ähnlichkeit Schiller mit französischer Geistigkeit besitzt, davon haben wir schon gesprochen. Aber auch an Goethe werden jene französischen Eigenschaften hervorgehoben, die man an der deutschen Romantik in Frankreich zu sehr vermißt: seine Logik und seine Bestimmtheit, seine Klarheit und Plastik, und daß er diese französischen Eigenschaften mit deutschester Wesensart harmonisch vereinigt, macht ihn den französischen Romantikern zum leuchtenden Vorbild.

„Goethe a pris à la France ce qu'il savait bien que l'Allemagne ne lui donnerait jamais. De cette raison calme et droite, cet esprit critique, de cet admirable sens commun, que nous avons au plus haut degré — comme aussi d'un sentiment inné de la couleur, de l'image, de la forme — d'une aspiration insatiable vers toutes les choses idéales et divines que nous n'avons jamais eu, résulte la poésie de Goethe, dans sa plus imposante harmonie.“ (Blaze de Bury: „Goethe, le second Faust“, R. d. d. M. 1839.)

Auch an Uhland werden Klarheit und Bestimmtheit gerühmt, und er wird als derjenige Dichter bezeichnet, der in der deutschen Romantik die klassische Seite vertritt.

„Dans l'empire romantique, où tous les deux s'agitent, Uhland aura le côté classique, Kerner le côté plus spécialement romantique.“ (Blaze de Bury: De la poésie lyrique en Allemagne.)

Mit keinem deutschen Dichter aber hat sich Frankreich mehr beschäftigt als mit Heinrich Heine. Immer und immer wieder spricht man von ihm. Doch konnte Heines Lied Frankreich nichts geben, was es nicht schon durch Goethe empfangen hätte. Das, was Heine für Deutschland Neues brachte, hatte er sich ja in der Schule Frankreichs selbst erst erworben. Der neue Klang, der in seiner Lyrik ertönte, war ein Zusammenklang oder vielmehr ein schrilles, disharmonisches Gegen- und Nebeneinanderklingen deutscher und französischer Töne. Heinrich Heine ist ein Genius mit doppeltem Antlitz, einem Antlitz, das auf der einen Seite Ausdruck tiefen Gefühls und inniger Empfin-

dung, einer sanften und träumerischen Melancholie ist, auf der andern aber Ausdruck eines teuflischen Geistes, einer wilden Ironie, ein häßliches, zynisches Lachen.

„Il y a deux poètes en effet chez lui. Il y a le compatriote de Uhland, de Schubert, le doux chanteur de cantilènes et le poète parisien qui est venu puiser à ces sources vives et sonores de Villon, de La Fontaine, de Voltaire“ (Saint-René Taillandier, R. d. d. M. 1845.)

Heine wird gerade dieses doppelten Antlitzes wegen in Frankreich sehr geschätzt.

„Cette nature double“, so sagt E. Schuré, „a été une des causes principales du succès prodigieux de Henri Heine en France. On aime chez nous ces contrastes heurtés ... On a pardonné à Henri Heine ses excentricités de sentiments et d'imagination grâce à son esprit mordant ... Vous pensiez avoir à faire à Jean Paul, point du tout, c'est à un autre Voltaire.“

Auch Gérard de Nerval hat Ähnliches von Heine ausgesagt. Der deutsche Dichter erschien ihm als ein „Voltaire pittoresque et sentimental“, als ein Skeptiker des 19. Jahrhunderts, verklärt durch den sanften, blausilbernen Schein des deutschen Mondes.

„Si la Prusse est la patrie de son corps, la France est la patrie de son esprit.“

Er ist grausam und zärtlich, naiv und perfid, skeptisch und gläubig, lyrisch und prosaisch, gefühlvoll und spöttisch, leidenschaftlich und von verletzender Kälte, er ist antik und modern, mittelalterlich traditionell und revolutionär. Er hat alle Eigenschaften, die sich im Grunde ausschließen.

„Au rire strident de Voltaire l'enfant au cor merveilleux mêle une note mélancolique où reviennent les poésies secrètes de la forêt et les fraîches inspirations du printemps.“ Diese gleichzeitig so deutsche und so französische Geistigkeit in Heine fällt dem Franzosen immer wieder auf.

„Rien n'est plus singulier pour nous que cet esprit à la fois si français et si allemand.“ (Gérard de Nerval.)

Gewiß ist es der Pariserdichter in Heine, dieser Voltairsche Geist, der ihm in Frankreich Einlaß und große Verbreitung verschafft. Aber nicht diese Seite seiner Dichtung ist es, die die Romantiker lieben, die jene Geister in ihm suchen, die Neues, wahrhaft Lyrisches der französischen Poesie zuzuführen immer bestrebt waren. Diese Geister im Gegenteil beklagen tief die Umkehrung des Einflusses, die

sich mehr und mehr zwischen Deutschland und Frankreich bemerkbar macht.

Im Jahre 1843 gibt ein Aufsatz Saint-René Taillandiers dieser Einstellung beredten Ausdruck. (De l'état de la poésie en Allemagne. R. d. d. M.)

Gewiß, so heißt es hier, kann es von großem Vorteil sein, wenn zwischen den verschiedenen Völkern ein geistiger Austausch stattfindet. Wenn der Franzose von Deutschland jenen religiösen Enthusiasmus, jenes ideale Feuer, jene Ehrenhaftigkeit und jenen Fleiß empfangen kann, jene großen und bewundernswerten Eigenschaften also, die das alte, von Frau von Staël so gepriesene Deutschland auszeichneten, so können die deutschen Dichter jene Eigenschaften von Frankreich sich erwerben, die dem französischen Geist in hohem Maße eigen sind: Vernunft, Klarheit, Logik und Bestimmtheit. Ist es doch dieses; worum sich Goethe sein ganzes Leben lang bemüht hat — „ce bon sens, cette ferme pensée, cette droiture de l'intelligence" — diese glänzenden Eigenschaften, die einen Voltaire, einen Montesquieu so sehr auszeichnen.

Auch Heine hatte von Frankreich jene Klarheit und Bestimmtheit empfangen, die seinem eigenen Volke fehlen.

„Heine lui-même avait demandé à la France cette netteté qui manque à son pays, il lui avait emprunté aussi une certaine veine satirique, une vivacité comique qui aurait pu être une nouveauté pour l'Allemagne et ouvrir à la poésie des routes fécondes."

Aber Heine hat auch viel Unfruchtbares, viel Verderbliches in Frankreich gefunden und sich zu eigen gemacht. Es ist vor allem jener schlechte Pariser Journalismus „le plus mauvais journalisme parisien", den der leidenschaftliche Verehrer deutscher Poesie an Heine tadelt.

„C'est surtout en étudiant l'Allemagne que je suis porté à être sévère pour Mr. Heine. Je n'ai aucun estime, je l'avoue, pour ces imitateurs, pour ce journalisme prétentieux, pour ces affectations de frivolité. Ce n'est pas là précisément qu'il convenait de nous emprunter. Faut-il que nous rencontrions au-delà du Rhin ce que nous combattons tous les jours ici?"

Vergeblich wehrte sich Deutschland gegen diese unheilvollen fremden Einflüsse, „les influences funestes de cette frivolité d'emprunt". Es unterlag ihnen trotz allem, und die deutsche Dichtung, die sich früher von hohen und großen Gedanken nährte, muß jetzt, da ihr diese Nahrung entzogen wird, welken und verblühen. Seitdem Uhland schweigt, seitdem Rückert nichts anderes mehr tut, als nur allzu lange seine ein-

tönigen Lieder zu singen, ist man in Deutschland weit entfernt von jener ernsten und tiefen Poesie, die der französische Romantiker so sehr geliebt hatte. Blieb es etwa Lenau oder Freiligrath vorbehalten, so fragt er sich, jene frischen Eingebungen, jene Schönheit und Reinheit, jene tiefen Töne des deutschen Liedes wieder zu finden? Sicherlich nicht:

„Avec Freiligrath la poésie allemande achève de quitter tout-à-fait ses anciennes traditions. Séparé par Mr. Heine des pures inspirations de l'école souabe, cette poésie marche de plus en plus vers un art tout extérieur."

Die Schriftsteller, die man nun in Deutschland rühmt, haben dem wahren Wesen der deutschen Muse abgesagt. Eine frivole Kunst ist an die Stelle der alten vorbildlichen deutschen Dichtung getreten, eine Kunst, die sich wenig um Innerlichkeit und Gedankentiefe kümmert, die aber verführt durch äußeren Glanz.

„Il semble que toute la poésie de ce pays, si grande, si religieuse dans ses contemplations, si charmante dans ses églogues de bois, la poésie de Goethe, Schiller, Novalis, Uhland va aboutir à ces déclamations où je ne sais quel esprit bourgeois réclame vulgairement contre la noblesse de l'intélligence."

Schon im Jahre 1834 hatte Edgar Quinet in ähnlicher Weise seinem Bedauern über diese Wendung in der deutschen Dichtung Ausdruck gegeben. (Henri Heine, R. d. d. M.) Mit Begeisterung schildert er den tiefen Eindruck, den die deutsche Dichtung auf seine Jugend ausgeübt. Mit großer Liebe preist er deutsche Art und deutsches Wesen, wie sie damals sich ihm offenbart. Und trauernd und klagend spricht er von diesem alten Deutschland, das seit der Frau von Staël dem französischen Romantiker als Ideal und Wunschbild vor der Seele stand; denn dieses alte träumerische, dieses ideale und romantische Deutschland, es ist nicht mehr.

„Le nord nous a-t-il envoyé tous ses rêves?" so ruft er schmerzlich aus. Verbirgt sich in seinen Schatten kein einziger Name, kein einziger Traum, kein einziges Scheinbild der Liebe mehr? Deutschland hat aufgehört zu sein, was es früher war: das große Land des Glaubens und der Liebe.

„Voilà ce grand pays, celui de la foi et de l'amour devenu a son tour le pays du doute et de la colère."

Deutschland ist jetzt selbst in das Stadium äußerster Zivilisation getreten, an dem Frankreich zur Zeit der Romantik so tief leidet. Hein-

rich Heine aber ist Ausdruck dieser Zeit. In seiner Dichtung singt die deutsche Poesie ihr Sterbelied.

„La poésie allemande a chanté avec Heine la dernière heure, l'heure de minuit de ce jour de mille ans du génie germanique."

Unter ihrer lässigen und frivolen Form bergen die Lieder Heines einen wahrhaft sozialen Sinn. Vor dreißig Jahren noch hätte man sie als unmöglich zurückgewiesen, und die unberührte und unverdorbene Einbildungskraft jener Zeit hätte ihr tödliches Gift niemals ertragen. Heines Lieder sind wie entzückende, unschuldig scheinende Blumen, die im Verborgenen einen giftigen Stachel tragen. Und dieses erscheint dem Romantiker Edgar Quinet als das Wesen der Heineschen Lieder, daß es die Bitterkeit und den Abschaum der neuen Zeit unter dem Honig primitiver Zeiten darbietet, daß es den Gefühlen einer allzu fortgeschrittenen Gesellschaft im volkstümlichen Rhythmus einer beginnenden Kultur Ausdruck gibt. Diese Verzweiflung, die ihre Sprache von der Hoffnung entlehnt, dieser Tod, der die Sprache des Lebens spricht, diese Wiege, die zu einem Grabe wird, diese Reinheit und diese Verderbnis, dieser Honig und diese Galle, dieser Anfang und dieses Ende, die in den engen Schranken eines kleinen Gedichtes hart aufeinander stoßen, dies ist es, so erkennt er, warum Heines Lieder ebensosehr Meisterwerke der Kunst als auch der Unsittlichkeit sind.

Im Namen Frankreichs bittet er Heine um Schonung und Gnade für das alte, romantische Deutschland, das er entzaubert und zerstört, um Schonung und Gnade für die wenigen Blumen, die in der verarmten Welt noch blühen, für die wenigen Quellen, die in ihr noch fließen.

„Cruel poète que vous êtes! Trouvez-vous donc que la ruine fait son chemin trop lentement? Quand vous frappez si fort au coeur les arbres de cette forêt enchantée de l'Allemagne, n'entendez-vous pas les branches qui soupirent et les feuilles qui tremblent et les fleurs qui vous disent: Méchant! Ce soir si vous aviez attendu, nous nous serions fânées toutes seules, sans vous.

„Oh Heine! je vous demande à cause de moi, merci pour ce qui reste encore de fleurs à sécher et de sources à tarir. Songez donc à ce qui nous menace aussi par contre-coup en France. Autrefois quand nos révolutions et notre bruit nous lassaient pour un moment nous traversions le Rhin et nous trouvions là pour nous reposer du présent le passé tout entier. Il y avait là encore des pensées debout qui nous prenaient sous leurs ailes. Tout ce que nous avions perdu s'était conservé en cet endroit et nous allions là pour un jour nous abriter dans votre foi. Mais maintenant que vous faites fi de ces rêves il est bien

vrai qu'il n'y a plus de place au monde où reposer sa tête pour une heure.

„Ainsi, il est donc vrai, le long monologue de l'idéalisme de l'Allemagne a fini par un éclat de rire. Elle a bu sa poésie jusqu'à la lie.

„Ainsi un monde entier d'espérance et d'amour se noie en ce moment avec la vieille Allemagne."

Doch ist man nicht allgemein in Frankreich so pessimistisch im Hinblick auf die neuere deutsche Dichtung, auf die neuere deutsche Lyrik. Es gibt romantische Kritiker und Theoretiker — und es ist die größere Zahl —, die geflissentlich den neuen Geist übersehen, der in Deutschland erwacht ist; denen immer noch, und bis weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, das Bild Deutschlands vor Augen steht, das die Frau von Staël mit soviel Liebe und Begeisterung entworfen hatte. Sie auch suchen und finden in Heine nur den Landsmann Uhlands und Schuberts, jenen sanften Sänger lieblicher Lieder; sie hören und lieben in seiner Lyrik nur jenen Ton des Wunderhorns, jenen schwermütigen und schwärmerischen Ton, in dem die geheime Poesie der Wälder und die frischen Inspirationen des Frühlings wiederkehren. Und wenn ihnen auch jener andere Heine, der Zyniker, Skeptiker und Politiker, im Liede entgegentritt, dann meiden oder tadeln sie ihn, anerkennen ihn nicht als wahr und echt.

Aber auch jene andern, heller sehenden französischen Romantiker, wie Edgar Quinet, Saint-René Taillandier und Gérard de Nerval, suchen, eingedenk dessen, was Frankreich in Deutschland so sehr geliebt, was es noch vor kurzem in ihm fand, und wonach es immer noch verlangt, in Heines Lyrik sorgsam alles zusammenzutragen, was dem Bedürfnis des eigenen Volkes und der eigenen Dichtung entspricht.

„Je me suis attaché à tout ce que les écrits de Heine contiennent de germes heureux", so schreibt Saint-René Taillandier noch im Jahre 1852 (R. d. d. M.). „Il y a chez lui des trésors de sympathie, de candeur naïve, de tendresse chrétienne; il sont dispersés ça et là et comme perdus au milieu de ces grelots moqueurs; je me suis efforcé de les recueillir."

So wird es möglich, daß dem französischen Romantiker hier in Heinrich Heine ein letztes Mal noch alles aufklingt, was er in Goethe schon so sehr geliebt:

Ein volkstümlicher Ton in seinen Balladen, „ces vieilles légendes populaires dont il a le sentiment si profond."

Eine große und wahre Empfindung in seinem Lied, jenem Lied voll trauriger Träume, voll verhaltenen Weinens, voll tiefer Seufzer und wilder Verzweiflung.

„Ce poème sans modèle (L'Intermezzo) composé de soupirs, de sanglots, de rêves lamentables, parfois même de cris réalisés, condensés dans quelques strophes ..."

Ein letztes Mal klingt ihm in Heine auf: jener Ton, der einen tiefen Sinn für die Natur verrät, für die Schönheit des Alls, „la beauté de l'univers qu'il chantait si bien".

Ein letztes Mal jene geheimnisvolle innere Musik, der keiner wie Schubert lauten Ausdruck gab.

„Les lieder de Schubert donnent seuls une idée de cette désolation infinie exprimée en quelques sons rapides."

Auch Gérard de Nerval zeigt in seinen Heine-Übersetzungen vom Jahre 1848, wie sehr man sich in Frankreich an den Lyriker Heine klammert, an Heine, da wo er noch als Repräsentant deutschen Wesens gelten kann, an seine Dichtung, da wo sie noch wahres und echtes Lied ist. Die Auswahl aus seinen Gedichten, die Gérard de Nerval gibt, schon deutet an, was man in ihm noch sucht und liebt, und in der Einleitung zu seinen Übersetzungen spricht sich der französische Romantiker auch offen darüber aus:

„Dans un moment où l'Europe est en feu, il y a peut-être quelque courage à s'occuper de simple poésie, à traduire un écrivain qui a été le chef de la jeune Allemagne et a exercé une grande influence sur le mouvement des esprits, non pas pour ses chants révolutionnaires mais pour ses ballades les plus détachées, ses stances les plus séreines. Nous aurions pu dans l'oeuvre de Henri Heine vous former un faisceau de baguettes républicaines auxquelles n'aurait pas même manqué la hache du licteur. Nous préférons vous offrir un simple bouquet de fleurs de fantaisie, aux parfums pénétrants, aux couleurs éclatantes. Il faut bien que quelque fidèle, en ce temps de tumulte où les cris enroués de la place publique ne se taisent jamais, vienne réciter tout bas sa prière à l'autel de la poésie."

Mit zitternder Angst suchen die französischen Romantiker im jungen Deutschland die letzten Blumen noch zu pflücken, ehe auch sie welken und sterben, aus den letzten Quellen noch zu schöpfen, ehe auch sie ganz versiegen; sie suchen in Heines Lyrik noch die Spuren jener großen und wahren Poesie, die ihnen in Deutschland einst auf Schritt und Tritt begegnete; in seiner Lyrik noch die Töne jenes Liedes, das einst so reich und schön aus der tiefsten Seele des deutschen Volkes erblüht, das aus dem Munde der großen deutschen Lyriker aufgeklungen war und im Herzen jedes deutschen Menschen einen Widerhall gefunden hatte.

Zweiter Teil: Die Übersetzung.

IV. Die Übersetzung im geistigen Austausch der Völker — Ihre Wichtigkeit im romantischen Frankreich — Grenzen der Übersetzungsmöglichkeit — Deutsche und französische Sprache — Metrik — Schwierigkeiten des Übersetzens.

Diese große und wichtige Rolle also spielt die deutsche Lyrik, spielt das deutsche Lied in den theoretischen und kritischen Schriften der französischen Romantik. Die Theoretiker und Kritiker des romantischen Frankreich haben die deutsche Lyrik als reiche Quelle für die Poesie des eigenen Volkes erkannt, sie haben das deutsche Lied als notwendiges Vorbild und Beispiel den französischen Dichtern vor Augen gestellt und gepriesen. Vermochte aber dieses Volk, vermochten seine Dichter nun wirklich die deutsche Lyrik in ihrem Tiefsten zu erfassen, vermochten sie die fremde Gattung für die eigene Dichtung fruchtbar zu machen?

Das war nur möglich, wenn ihnen deutsche Lieder bekannt und vertraut waren, wenn sie all das, was ihnen so oft gepriesen worden war, nun auch selbst erkennen, selbst empfinden und auf sich wirken lassen konnten. Denn — und dies erkannten jene Vermittler deutschen Geistes in Frankreich selbst — mit all den begeisterten Aussprüchen und Urteilen war für die französische Dichtung wenig erst gewonnen. Wohl vermochten jene Romantiker, die deutsche Kultur und Kunst aus eigener, unmittelbarster Anschauung kannten, jene, die der deutschen Sprache mächtig waren, die Aufmerksamkeit ihrer Zeitgenossen auf die fremde Gattung zu lenken, das Interesse für sie zu erwecken. Aber der Befriedigung dieses erwachenden und rasch sich steigernden Interesses stellte sich ein beinahe unüberwindliches Hindernis entgegen: Die Unkenntnis der deutschen Sprache. Nur wenige Menschen des romantischen Frankreich waren fähig, deutsche Dichtung im Urtext zu lesen, und fast allen Dichtern der französischen Romantik war die deutsche Sprache völlig fremd. Man beginnt sich zwar da und dort mit ihr zu beschäftigen, und es ist die Sehnsucht beinahe eines jeden Romantikers, diese Sprache zu erlernen, sie zu verstehen. Einige bemühen sich auch wirklich darum, doch meist mit geringem Erfolg. Bald scheut man vor den allzu großen Schwierig-

keiten, die ein Erlernen dieser so fremden deutschen Sprache bietet, zurück.

Sainte-Beuve bezeugt einmal: „Aucun des grands poètes romantiques français ne savait l'allemand."

Deutsch zu verstehen und zu sprechen war für ihn selbst Wunsch und Traum der Zukunft, der doch nie in Erfüllung gehen sollte: „Je me figure qu'un jour dans quelque bonne ville de Souabe ... moi qui suis là depuis des mois et qui balbutie déjà pas mal l'allemand ..." (Brief an Olivier 1838.)

Auch von Musset wissen wir aus seinen „Confessions", daß er sich vergeblich um die deutsche Sprache bemüht hat.

Die französischen Dichter waren also, wenn sie deutsche Dichtung kennen lernen wollten, im allgemeinen auf Übersetzungen angewiesen. Das deutsche Lied mußte übersetzt werden, wenn es die umwandelnde Wirkung haben sollte, die jene Vermittler deutschen Geistes, jene Kritiker und Theoretiker von ihm erhofften. Sie selbst machten sich denn auch daran, deutsche Lyrik ins Französische zu übertragen. Alle jene Geister, die sich in theoretischen Schriften um die Erkenntnis der fremden, deutschen Gattung, um ein Verständnis für sie bemüht hatten, alle — von der Frau von Staël bis zu Gérard de Nerval, Blaze de Bury und Edouard Schuré — bemühten sich auch ehrlich und aufrichtig um diese große Vermittlungstat des Übersetzens.

Der wahre Neuerer in der Literatur, so sagte einmal Charles Nodier, ist der Übersetzer: „Le vrai révolutionnaire en littérature, c'est le traducteur." (Revue de Paris, novembre 1834.)

Und die Frau von Staël in einem Aufsatz über den Geist der Übersetzungen: „Les traductions des poètes étrangers peuvent plus éfficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence."

„Les jugements tout faits n'avancent rien en littérature; des traductions fidèles peuvent, je crois, davantage." Diese Worte schrieb Gérard de Nérval an den Anfang seiner Übersetzung deutscher Gedichte, und Ähnliches muß sich jeder Kritiker damals gesagt haben.

Gab es aber solche treuen Übersetzungen deutscher Lieder zur Zeit der Romantik in Frankreich? Waren sie überhaupt möglich?

Jeder Übersetzung sind von vornherein Grenzen gezogen durch die jeweilige Eigenart eines Volkes und durch den Charakter seiner Sprache. Daß diese Grenzen der Übersetzungsmöglichkeit in Frankreich und zur Zeit der beginnenden Romantik besonders

eng und straff waren, mußten die Übersetzer deutscher Dichtung immer wieder schmerzlich empfinden.

Unendlich verschieden, ja von äußerster Gegensätzlichkeit, wie die Geistigkeit beider Völker, ist auch das Wesen ihrer Sprache, und so muß jede Übersetzung von der einen in die andere von fast unüberwindlicher Schwierigkeit sein.

Wie die Eigenart eines Menschen nirgends deutlicher sich auszudrücken vermag als in seinem Stil, so wird auch die Eigenart eines ganzen Volkes nirgends deutlicher als in seiner Sprache, und es ist möglich, an ihr alle Züge seines Charakters abzulesen.

Die französische Sprache ist Ausdruck der Vernunft, der Ordnung und der Klarheit. Sie ist plastisch geformtes Gefäß, glasreine Hülle der Idee, fest und bis auf den Grund durchsichtig, ein Gefäß ohne Riß und Sprung, ohne Ausbuchtungen oder Unregelmäßigkeiten, ohne geheime Schlupfwinkel und Verstecke. Ihr Inhalt kann nicht unerkannt, nicht Geheimnis bleiben, er kann auch nicht über die Grenzen ihrer Form hinausweisen, nicht über sie hinausfließen.

Die deutsche Sprache aber hat nicht diese Bestimmtheit und durchsichtige Klarheit. Sie flutet um den Gedanken in tausend unbestimmten Formen, bauscht sich auf zu undurchsichtigen Gebilden. Sie ist überreich an vagen Worten, die den Geist abgründige und undurchdringliche Geheimnisse ahnen und ihn über alle Grenzen hinaus ins Unbestimmte schweifen lassen. Immer und immer wieder wird von den französischen Romantikern dieser Mangel an Klarheit erkannt, schmerzlich erkannt oft, denn allzu sehr widerspricht er ihren eigenen Gewohnheiten. Doch müssen sie auch einsehen, welch große, reiche Schätze an lebendiger Kraft und Poesie gerade dadurch die deutsche Sprache zu bergen vermag, und sie erkennen, daß es für die eigene Sprache in einer Zeit der poetischen Unfruchtbarkeit nur von Vorteil sein kann, wenn sie durch dieses flutende Leben, durch diesen Reichtum und diese freie Kraft aus ihrer eigenen Starrheit gelöst und befreit wird.

Die französische Sprache ist Sprache der Gesellschaft, in der Rede, in der Konversation geschliffen und verfeinert: rasch, scharf, bestimmt, glänzend, wirkungsvoll und rhetorisch. Sie ist Ausdruck eines Geistes, dessen tiefster Instinkt zur Geselligkeit treibt, zur Nivellierung und Aufhebung der individuellen Eigenart in einer absoluten Zentralisation der Geister und der Interessen. Deshalb ist sie den allgemeinen Gesetzen und Regeln der Gesellschaft, der Tradition und des Geschmackes untertan. Es gibt in Frankreich eine Akademie, die sich damit befaßt,

die Wörter aufzuzeichnen, welche nach diesen Gesetzen und Regeln würdig sind, in den französischen Sprachgebrauch einzugehen, einen Literatursenat, der nach ihnen über alle Fragen der Sprache und Dichtung entscheidet. In Deutschland gibt es nichts Ähnliches, und mit Verwunderung sieht dies der französische Romantiker.

„En Allemagne la liberté de l'expression est presque de la licence; l'indépendance est presque de l'anarchie. Là point de dictionnaire de l'académie qui enrégistre les mots ayant droit de cité et qui consacre ce que le bon usage a reçu; point de sénat littéraire qui ait la prétention de prononcer souverainement en matière de goût et de langage."

„Il n'y a là ni doctrine orthodoxe, ni hérésie, mais seulement des opinions et des pratiques rivales." (Nouvelle Revue Germanique, 1830, Introduction.)

Die deutsche Sprache erscheint ihm wie ein mächtiger Baum, der im väterlichen Boden tief verwurzelt ist, von seinem Safte durchflutet und belebt, der nach allen Himmelsrichtungen und in die Unendlichkeit hinaus seine Äste und Zweige breitet, nicht gegen die Kultur sich wehrend, aber doch jeder allzu kühnen und allzu diktatorischen Leitung Widerstand leistend, die sein reiches und üppiges Wachstum einschränken möchte. Frei von den Regeln der Gesellschaft und der Konvention ist die deutsche Sprache voll Kraft und sehr lyrisch, denn wie ein lebendiger sprudelnder Quell kommt sie aus den innersten Tiefen der menschlichen Seele. Und so ist sie denn von einer seltenen Ausdrucksfähigkeit.

„Rien n'égale la magnificence, la force un peu rude, enfin la richesse de la langue allemande. Il ne se passe rien dans le cerveau humain qu'elle ne puisse saisir et manifester; point de sentiment qu'elle n'exprime, point d'essor de la fantaisie avec lequel elle ne puisse s'élever à une hauteur inaccessible aux autres langues." (Revue Européenne, 1834.)

Freiheit, Reichtum und Ausdrucksfähigkeit also ist es, was den Franzosen an dieser deutschen Sprache neu und fremd und bewunderungswürdig erscheint. Und die Schwierigkeit, eine so reiche und freie Sprache in eine andere zu übersetzen, die diese Freiheit und diesen Reichtum nicht besitzt, halten sie für beinahe unüberwindlich.

„Tel est la richesse, l'abondance de cette langue, l'infinie variété de ses mots et de leurs composés, la multiplicité de ses tournures et de ses inversions, la liberté de ses mouvements qu'elle peut rendre sans trop d'effort les paroles de toutes les autres langues tandis qu'elle même devient souvent intraduisible", so schreibt ein französischer Kritiker der „Nouvelle Revue Germanique" im Jahre 1830, und er spricht weiter

von der „difficulté de traduire une langue si libre et si riche dans un idiome aussi tyraniquement arrêté et aussi minutieusement réglé que le français."

Noch schwieriger aber wird es, wenn deutsche Lyrik übersetzt werden soll, deutsche Lyrik in diese konventionelle französische Sprache zu einer Zeit, da Frankreich selbst noch keine eigentliche Lyrik besaß. Denn Freiheit der Form, Reichtum des Wortschatzes und möglichste Ausdrucksfähigkeit, keine Dichtungsgattung bedarf ihrer so sehr wie die Lyrik, keine widerstrebt wie sie einer strengen Herrschaft der Form und der Enge der begrenzenden Sprache. Die deutsche Sprache ist an und für sich lyrisch. Ihr innerstes Wesen ist, so sahen wir schon, Lyrik und ihr Tiefstes ist Gesang. Die Eigenschaften der französischen Sprache aber deuten darauf hin, daß Prosa ihr eigentliches Element ist, und zwar die gesprochene Prosa, die Rede.

„L'allemand est une langue très brillante en poésie, très abondante en métaphysique, mais très positive en conversation. La langue française au contraire n'est vraiement riche que dans les tournures qui expriment les rapports les plus déliés de la société. Elle est pauvre et circonscrite dans tout ce qui tient à l'imagination et à la philosophie ... L'allemand convient mieux à la poésie qu'à la prose, et à la prose écrite qu'à la prose parlé." (De l'Allemagne.)

Schwer, unendlich schwer fiel es der beginnenden Romantik metrische Übertragungen deutscher Lyrik zu geben. Das in Frankreich damals am meisten angewandte Versmaß war der Alexandriner. Er ist in seiner Breite und Weitschweifigkeit, in seiner Regelmäßigkeit und in seinem antithetischen Bau ein ganz unlyrisches, ein vollkommen unmusikalisches Versmaß.

„Le despotisme des aléxandrins", so erkannte schon Frau von Staël, „force souvent à ne point mettre en vers ce qui serait pourtant de la véritable poésie, tandis que chez les nations étrangères la versification étant beaucoup plus facile et plus naturelle, toutes les pensées poétiques inspirent des vers et l'on ne laisse en général à la prose que le raisonnement ... Le vers aléxandrin impose un certain genre d'expressions et de tournures dont il est bien difficile de sortir." (De l'Allemagne.)

So ist denn auch der Alexandriner zur Übertragung deutscher Lyrik, deutscher Lieder und Balladen die denkbar ungeeignetste Form. Und auch ein Übertragen in jede andere französische Versform wird eine ungeheure Schwierigkeit sein. Denn die französische Metrik ist auf ganz andern Elementen aufgebaut als die deutsche. Während die deutsche dichterische Sprache, wie wir schon sahen, auf dem Prin-

zip möglichster Ausdrucksfähigkeit ruht, während hier der rhythmische Akzent des Verses nur auf der bedeutenden und ausdruckshaften Silbe stehen darf, während er ungemessen und frei nur den Geist zum Ausdruck bringen will, kennt der französische Vers das strenge Gesetz des Gleichmaßes von Hebung und Senkung[20]). Eine strenge Silbenzählung liegt ihm als festes Element zugrunde und gibt ihm eine unverrückbare Form. Die Ausdruckskraft der deutschen Sprache ist im französischen Verse niemals wiederzugeben, denn er kennt keine starke Betonung. Durch das Gleichmaß sucht und findet er Nivellierung. Dazu kommt noch die ungeheuer wichtige Rolle, die das stumme e im französischen Verse spielt. Fast unhörbar für das Ohr, läßt es französische Verse oft mager und beinahe verkümmert erscheinen. Die französischen Worte an und für sich haben keine Ausdrucksfähigkeit, sie haben sie nur im großen Zusammenhang, und es gibt im Französischen keine so unendlich ausdruckshaften Wortverbindungen, wie sie das Deutsche in so reichem Maße kennt.

„Il (le français) a sans doute aussi un accent prosodique, mais si peu sensible qu'il échappe à l'oreille du peuple qui le parle, les étranger seuls par analogie avec leur prononciation, s'aperçoivent qu'il existe. Nos mots ressemblent ainsi à ces médailles frustes dont on ne retrouve l'empreinte qu'en les comparant à d'autres médailles mieux conservées. Ils se distinguent encore de ceux des autres idiomes par le rôle qu'y joue l'e muet. Cet e figure bien dans l'anglais par exemple. Mais là il est véritablement muet, c'est à dire nul. En français au contraire à moins d'élision l'e muet est conté dans le rythme, d'où il résulte que beaucoup de nos mots n'ont pas réellement le nombre de syllabes que nous leurs attribuons, et que la plupart de nos vers maigres et défectueux pour l'oreille ne nous semblent remplir la mesure que par l'effet d'une habitude de l'esprit ... Le dictionnaire de beaucoup d'autres langues est poétique. Le nôtre ne l'est pas. Les mots dans notre poésie ont besoin de faire corps et les petits vers, les enjambements, les fausses césures, fréquemment employés, la font ressembler à de la mauvaise prose."

„En français point de réunion de mots, point d'hiatus, permis à la poésie. Quant aux éllipses, aux inversions et aux autres figures, la prose des autres nations est plus hardie que nos vers ... Notre langue est parmi les autres comme une austère matrone, qui parle dans un concert et qui marche au milieu d'un bal." (Revue Encyclopédique, 1829.)

Wenn nun der Franzose dennoch es versucht eine metrische Übertragung deutscher Lyrik zu geben, dann ist die Gefahr groß, ja in der

frühen Zeit der Romantik, ist sie unüberwindlich, daß er eine völlige Verwandlung an dem deutschen Texte vornimmt, daß er der fremden Gattung, dem fremden Gedicht ein ganz anderes, ein ganz französisches Gepräge gibt. Auch dieses haben die führenden romantischen Theoretiker damals eingesehen:

„... pour tenir de ce travail un véritable avantage, il ne faut pas comme les Français, donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit; quand même on devrait par là changer en or tout ce que l'on touche, il n'en résulterait pas moins que l'on ne pourrait pas s'en nourir, on y trouverait pas des aliments nouveaux pour sa pensée et l'on reverrait toujours le même visage avec des parures à peine différentes. Ce reproche justement mérité par les Français tient aux entraves de toute espèce imposée, dans leur langue, à l'art d'écrire en vers. La rareté de la rîme, l'uniformité des vers, la difficulté des inversions, renferment le poète dans un certain cercle qui ramène nécessairement, si ce n'est les mêmes pensées, au moins des hémistiches semblables, et je ne sais quelle monotonie dans le langage poétique, à laquelle le génie échappe, quand il s'élève très haut, mais dont il ne peut s'affranchir dans les transitions, dans les développements enfin, dans tous ce qui prépare et réunit les grands effets ... On trouverait donc difficilement dans la littérature française une bonne traduction en vers." (Staël, De l'ésprit des traductions.)

„Ich ehre den Rhythmus wie den Reim", so sagte einmal Goethe, „wodurch Poesie erst zu Poesie wird; aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, das vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Prosa übersetzt wird."

Für die französischen Übersetzungen zur Zeit der aufblühenden Romantik gilt dieses Wort doppelt und dreifach. Die Prosa, so sahen wir, ist das eigentlich lebendige Element der Sprache und Dichtung in Frankreich, und so ist sie weniger erstarrt in Regel und Tradition, als die französische Verskunst, ist reicher, freier, ungehemmter. Die Erneuerung dieser Sprache und dieser Dichtung mußte notwendigerweise von der Prosa herkommen. Es ist auch wirklich so, daß der neue Geist, der romantische Geist in Prosa seinen ersten Ausdruck fand. In ihr klingen zuerst in französischer Dichtung neue lyrische und musikalische Töne auf. J. J. Rousseau und Chateaubriand, die ersten großen Romantiker Frankreichs dichten und singen in Prosa.

So ist denn offenbar die französische Prosa zur Zeit der beginnenden Romantik eher geeignet deutsche Verse wiederzugeben, als metrische

Versionen. Es ist natürlich kein Zweifel, daß in einer Prosaübertragung unendlich viel von dem Zauber und dem Duft deutscher Lyrik, daß mit dem Rhythmus und dem Reim gerade von jener geheimnisvollen ausdruckshaften Musikalität eines Goetheschen Liedes viel verloren gehen muß, von jener Melodie, die ja erst die Atmosphäre zitternder Unbestimmtheit und tief innerlicher Empfindung zu schaffen, die in die Herzen der Menschen zu dringen und ihre Seelen zu erschüttern vermag, die Grundton aller echten Lyrik ist. Aber nach all dem Gesagten ist es zu verstehen, daß, wenn es überhaupt möglich war, etwas von jener zauberischen Musik der Goetheschen Lyrik ins Französische zu übertragen, es nur durch die Prosa geschehen konnte. Wir werden noch sehen, daß dies auch in Wirklichkeit so war, daß die französischen Übersetzer der romantischen Zeit immer wieder auf Prosaversionen zurückkamen, daß besonders in den Anfängen sie die einzige Möglichkeit einer annähernd guten Übersetzung waren, daß am Anfang der französischen Romantik deutsche Lieder meist in sehr schlechten Versen übertragen wurden und daß die guten Übersetzungen fast immer Prosaversionen sind.

Erst später, erst am Ende der französischen Romantik, als die schöpferischen Romantiker, die großen Dichter unter dem Einfluß dieser durch den germanischen Geist schon befreiten Prosa auch neuen Reichtum und neue Freiheit in die Poesie hinüber getragen, erst nachdem sie unter dem Einfluß des nordischen Geistes eine neue poetische Sprache geschaffen hatten, erst da war es möglich, auch annähernd gute metrische Übersetzungen zu geben. Erst nachdem die französische Form von allzu engen Banden gelöst und befreit, nachdem sie erweitert worden war, erst da ward es möglich, in ihr einen deutschen Gehalt wiederzugeben, ohne ihn bis zur Unkenntlichkeit zu entstellen.

Doch der Weg bis zu diesem Ziele war lang und schwer. Unendlich viel Arbeit und Mühe mußten die französischen Übersetzer der romantischen Zeit aufwenden, bis sie es überhaupt nur wagen durften ihre Einfühlungskraft in die fremde, deutsche Gattung ganz sich auswirken zu lassen, ihre Übersetzungskunst ganz zu entfalten. Mit großer Zähigkeit hängt der Franzose an den Regeln und den Traditionen der Gesellschaft und des Geschmackes, liebt er die festen und strengen Formen seiner klassizistischen Dichtung. Nichts wird er anerkennen, was außerhalb ihrer Grenzen liegt. Der Franzose mit seinem angeborenen Sinn für die Form, für das Maß und für die Grenze, wird sehr schwer nur Verständnis finden für den Dichter, der diese Form zerbricht, der dieses

Maß aufhebt und diese Grenze überschreitet, sehr schwer nur wird er seine Dichtung lieben. Und die allbesiegende Waffe, die ihm gegen fremde Angriffe und Eingriffe in diese seine Welt zu Gebote steht, ist sein Lachen, sein Spott.

„Le souvenir des convenances de société", so sagte einmal Frau von Staël, „poursuit en France le talent jusque dans ses émotions les plus intimes; et la crainte du ridicule est l'épée de Damoclès, qu'aucune fête de l'imagination ne peut faire oublier."

Gegen dieses Lachen haben die Vermittler deutschen Geistes, die Neuerer auf dem Gebiete der Kunst und der Dichtung immer und immer wieder zu kämpfen, unendlich schwer zu kämpfen.

Der romantische Theoretiker, Übersetzer und Dichter, Gérard de Nerval erkannte, daß die Hauptschwierigkeit des Übersetzens und Verstehens deutscher Dichtung in Frankreich gerade in dieser ablehnenden Haltung des französischen Menschen, in diesem Hang liegt, alles Fremde, Neue und Unbekannte lächerlich zu machen. Schmerzlich empfand er die Verschiedenheit der beiden Sprachen, „qui fait que ce qui est sublime chez l'une chez l'autre est ridicule", und mit aller Macht kämpft er gegen diese engen Grenzen, rüttelt er an den Schranken dieser französischen Tradition und dieses französischen Geschmackes.

„Pour juger cette école", so schreibt er in der Einleitung zu seinen Übersetzungen deutscher Gedichte, „il faut oublier un instant toutes les traditions de notre pays, toutes les exigences de notre poétique, et ne point ridiculiser tel habit parcequ'on n'en porte point de pareil chez nous".

Die Schwierigkeiten also, die sich in den Anfängen der französischen Romantik vor allem und auch in ihrer Blütezeit noch einer Übertragung deutscher Lyrik, deutscher Lieder und Balladen entgegenstellten, waren beinahe unüberwindlich. Was die Theoretiker und Kritiker der französischen Romantik als wesentlich an deutscher Lyrik erkannt, was sie zur Erneuerung und Erweiterung der eigenen Dichtung dieser Lyrik abgewinnen wollten, wie konnte es in französische Sprache übertragen werden, wie dieses Lied, diese lyrischste aller Dichtungsformen in eine Sprache, welcher Lyrik im Grunde fremd ist, wie jene Volkstümlichkeit in eine Sprache, die sich mehr als jede andere aus der einfachen Sprache des Volkes herausgehoben, wie jene Empfindung und jenes tiefe Gefühl in eine Sprache, deren oberstes Gesetz Vernunft heißt, wie jener Pantheismus und jene Phantastik in eine Sprache, die mehr als jede andere Ausdruck einer rationalistischen Gesellschaft ist,

wie endlich jene Musikalität in eine Sprache, die in ihrer Plastik und Klarheit weit abliegt von der Wesensart der irrationalsten aller Künste, der Musik?

Wie sehr die französischen Übersetzer selbst immer wieder an ihrer schweren Aufgabe verzweifelten, davon haben sie selbst beredtes Zeugnis abgelegt.

„Les poésies lyriques de M. Heine répétées en Allemagne de bouche en bouche n'étaient pas de nature à pouvoir être aussi goûtées parmis nous que sa prose. La traduction leur enlève une grande partie de leur valeur. On ne saurait reproduire cette beauté musicale accomplie, cet abandon, ce laisser-aller apparant sous le contour le plus net et surtout ces accents de mélancolie profonde ...“ (R. d. d. M. 1844).

Gérard de Nerval schreibt zu seinen Heine-Übertragungen vom Jahre 1848: „La traduction n'est peut-être qu'un tableau menteur qui ne peut fixer d'aussi vagues images, merveilleuses et fugitives, comme les brumes colorées du soir.“

Und X. Marmier in seiner Einleitung zu Schillers Gedichten 1854:

„Toute poésie lyrique est difficile à traduire; car toute poésie lyrique, on l'a souvent très justement remarqué, perd dans la plus fidèle des traductions l'harmonie qui en est l'une des qualités essentielles et souvent la couleur. Celle de Schiller encore plus par la nature même de la langue allemande, dont nous ne pouvons rendre dans notre langue les teintes vaporeuses.“

Blaze de Bury hatte schon im Jahre 1843 von den Liedern Goethes gesagt: „Comment oser s'attaquer à des oeuvres de marqueterie qui n'existent la plupart du temps que par les détails ou les nuances, choses fragiles s'il en fut et qui doivent naturellemet s'altérer et perdre tout leur charme en passant d'un clima dans un autre? Quelle image froide et décolorée nous apportez-vous de ce printemps ailé, sonore, vaporeux, qui scintille et bourdonne et frémit au soleil d'Allemagne? Quel triste et stérile reflet de cette vie généreuse et féconde ... à défaut du rhythme, de la partie musicale et de pure facture, nous avons essayé de donner le sentiment.“

Aber immer und immer wieder haben sie sich an die schwere Aufgabe gemacht, haben sich bemüht um die Übersetzung deutscher Lieder; denn sie waren davon überzeugt, daß es ihnen doch schließlich möglich sein werde, irgend etwas von dem blühenden Frühling Deutschlands in ihr eigenes Land hinüber zu tragen, einen Hauch, einen Duft, ein zartes Blühen oder einen leisen, süßen Ton.

V. Entstehung und Verbreitung der französischen Übersetzungen deutscher Lyrik — Ihr Wesen und ihr Verhältnis zum deutschen Text.

Was nun von deutschen Liedern und Balladen haben die französischen Romantiker übersetzt und wie haben sie es getan? Die Antwort auf diese Fragen wird manches erhellende Licht noch werfen auf das Verhältnis der französischen Romantik zur deutschen Lyrik und zum deutschen Lied, sie wird auch dartun, wie weit es dieser deutschen Lyrik überhaupt möglich gemacht wurde, auf die Dichtung Frankreichs befruchtend einzuwirken.

Es kann hier selbstverständlich nicht die Rede sein von einem vollständigen Verzeichnis der Übersetzungen deutscher Lyrik. Man müßte dafür alle Zeitschriften der romantischen Periode in Frankreich, auch die Provinzblätter, zur Verfügung haben. Aber auch wenn man sich auf die Sammlungen und die wichtigsten romantischen Zeitschriften beschränkt, wird man sich ein klares und deutliches Bild machen können von der Verbreitung dieser Übersetzungen im romantischen Frankreich, von ihrem Wesen, ihrer Bedeutung.

Das Interesse der französischen Theoretiker und Kritiker, so sahen wir, hatte sich zuerst der deutschen Ballade und der philosophischen Lyrik Schillers zugewandt. Die Übersetzer folgten ihrem Beispiel. Schillers „Handschuh" und „Das Lied von der Glocke", Goethes „Fischer" und die „Braut von Korinth", Bürgers „Lenore", dies ist es, was man von deutscher Lyrik zuerst im romantischen Frankreich zu übertragen versucht. Die beiden Balladen Goethes hatte Frau von Staël im Jahre 1800 übersetzt. Eine Übertragung von Schillers „Handschuh" war schon 1799 im „Spectateur du Nord" erschienen und „Das Lied von der Glocke" wurde im Jahre 1808 zweimal übersetzt. Von Bürgers „Lenore" ist uns erst vom Jahre 1811 eine Übertragung überliefert; trotzdem wissen wir, daß man die Bürgersche Ballade schon vorher in Frankreich kannte[21]). Es folgen dann Schlag auf Schlag in immer geringerem Abstand, in immer größerer Zahl, andere Versionen derselben Gedichte und neue Übersetzungen. Im Jahre 1814 und 1815 veröffentlichte Michel Berr im „Mercure Etranger" eine Reihe Schillerscher Gedichte, die deutlich eine Vorliebe für gedankliche Lyrik zeigen. „Das Lied von der Glocke" wird immer und immer wieder übertragen[22]). Gegen 1820 verstärkt sich das Interesse für die Ballade. 1818 veröffentlicht E. Géraud in der „Ruche d'Aquitaine" einen Artikel unter dem Titel: „De quelques Élégies et de quel-

ques Ballades Allemandes". Dieser Artikel enthält einige Analysen und Übersetzungen deutscher Balladen: Schillers „Taucher" und die „Kraniche des Ibikus", Goethes „Erlkönig" und „Fischer", Bürgers „Lenore". Im gleichen Jahre erschien auch die Übertragung des Goetheschen „Erlkönig" von Delatouche. Im allgemeinen wandte sich die Vorliebe und die Tätigkeit der Übersetzer vor 1825 nur in geringerem Maße Goethe zu. Es gibt eine große Anzahl in Zeitschriften verstreuter Übersetzungen Schillerscher Lyrik vor 1820[23]), und vier Jahre vor der ersten Sammlung Goethescher Lyrik schon erschienen zwei ziemlich umfangreiche Sammelbände von Schiller-Gedichten in französischer Sprache: Die eine von de Barante, die andere von Camille Jordan. Als dann im Jahre 1825 die erste Sammlung Goethescher Lyrik herauskam, die Übersetzungen der Mme Panckoucke, da war es nur ein dünnes Bändchen von 38 Gedichten — Camille Jordan hatte von Schiller 109 Gedichte übertragen. Auch die „Notice sur Goethe" von Albert Stapfer, die im selben Jahre erschien, enthielt eine viel geringere Zahl von Übersetzungen. Und als im Jahre 1827 Léon Halévy seine „Poésies Européennes" herausgab, diese Gedichtssammlung, die, wie der Verfasser selbst sagt, ein Panorama des poetischen Genius der verschiedenen Nationen Europas geben sollte, da war es Schiller, der als Repräsentant Deutschlands an erster Stelle stand. Er ist mit 5 Gedichten vertreten, Bürger mit einem, Goethe überhaupt nicht. Und doch war das Interesse für Goethes Lyrik schon früh erwacht, doch hatte man eingesehen, daß keiner wie er die deutsche Lyrik in ihrem Reinsten und Tiefsten zu repräsentieren vermag. Schon Frau von Staël hatte ihn als Lyriker über Schiller gestellt. Aber Schiller war eben, gerade weil er Ähnlichkeit mit französischer Eigenart besitzt, wie Frau von Staël schon erkannte, leichter in die französische Sprache zu übertragen. Noch im Jahre 1830 gibt Gérard de Nerval in seinen „Poésies Allemandes" Schiller den größeren Raum. Er überträgt 18 Gedichte Schillers und nur 11 von Goethe, obwohl er die Goethesche Lyrik höher einschätzt und ihr mehr Liebe und Bewunderung entgegenbringt. Aber er erkennt, daß die Lyrik Schillers eine französische Übersetzung besser erträgt. Schiller sei in der Übersetzung glänzender, so sagt er, und es bleibe mehr von seiner Wesensart bestehen. „Schiller est plus brillant et il reste plus de lui; mais la grace, la naïveté, le charme de la versification, voilà ce que les traductions ne peuvent rendre et les imitations encore moins." Dieses aber gerade ist es, was den hohen Wert der Goetheschen Lyrik ausmacht.

Um das Jahr 1830 waren alle lyrischen Gedichte Schillers in Frankreich bekannt und übersetzt[24]). Seine Balladen vor allem und „Das Lied von der Glocke“ waren in vielen Versionen vorhanden. Goethe aber beginnen die Übersetzer erst jetzt mehr Aufmerksamkeit zu schenken, erst nachdem die französische Sprache und der französische Geschmack sich unter dem Einfluß des romantischen Geistes verwandelt hatten, erst da ward es leichter, auch Goethesche Lyrik zu übertragen, erst da ward es möglich, auch sie in weiterm Umfang für die französische Sprache zu gewinnen. Wohl waren einige lyrische Gedichte Goethes schon früh in Frankreich eingedrungen und in Zeitschriften immer wieder übersetzt worden. Der „Fischer“ hatte seit der Frau von Staël verschiedene Übersetzer gefunden, auch „Die Braut von Korinth“ und vom „König in Thule“ gab es unzählige französische Versionen. Das berühmteste aber von allen Goetheschen Gedichten war seit jener viel besprochenen Übersetzung von Delatouche „Der Erlkönig“, „Le Roi des Aulnes“, wie er immer wieder übersetzt wird. Die meisten dieser genannten Gedichte kehrten auch in den Sammlungen wieder, in denen Goethe Einlaß fand, so etwa in jenen berühmten „Études Françaises et Étrangères“, die Émile Deschamps im Jahre 1828 herausgab mit 8 Gedichten Goethes, meist Balladen. Meistens Balladen waren diese Goetheschen Gedichte überhaupt, die schon früh und in größerer Zahl neben der Schillerschen Lyrik in der französischen Übersetzungsliteratur eine Rolle spielen. Die Vorliebe für die Ballade zeigt sich auch in der Stellung, die Bürgers „Lenore“, jener Urtypus der romantischen Ballade, in der französischen Übersetzungsliteratur einnimmt. Sie war seit jener ersten Übersetzung vom Jahre 1811 und seit jener ausführlichen Analyse der Frau von Staël oft in französische Sprache übertragen worden und regte die französischen Romantiker zu immer neuen Versuchen an[25]).

Viel schwerer als der Ballade ward es dem L i e d im eigentlichen Sinne des Wortes in Frankreich einzudringen, in französischer Sprache Ausdruck zu finden. Stapfer und Nerval hatten den Franzosen in ihren Faust-Übersetzungen das Lied Gretchens „Mein Ruhe ist hin, mein Herz ist schwer“ gegeben. Auch die Lieder Mignons waren mit dem „Wilhelm Meister“ im Jahre 1796 schon in französische Sprache übertragen worden. Das „Mailied“ und noch andere hatten schon die M^me^ Panckoucke und Albert Stapfer in ihre Sammlungen aufgenommen. Die große und allgemeine Übersetzungstätigkeit am Goetheschen Liede aber beginnt erst nach 1830 in der Zeit Blaze de Burys und Marmiers, die sich mit wahrer Begeisterung und großer Hingabe an diese schwere

Aufgabe machten. Im Jahre 1835 erscheinen die „Études sur Goethe“ von Marmier mit verschiedenen Übertragungen Goethescher Lieder und Balladen, und im Jahre 1843 veröffentlicht Blaze de Bury, jener beste Kenner des deutschen Liedes, einen Sammelband Goethescher Gedichte, in der nun gerade die eigentlichen Lieder einen gebührenden Platz einnehmen. Nach dem Jahre 1830 beginnen die französischen Romantiker auch Lieder und Balladen Uhlands zu übertragen, und die Neigung der französischen Übersetzer für den schwäbischen Dichter wächst rasch an. Wieder und wieder bemühen sie sich um ihn[26]). Es ist vor allem Marmier, der sich in den dreißiger Jahren viel mit Uhland beschäftigt. In der „Nouvelle Revue Germanique“ vom Jahre 1833/34 stehen neben Goethes „Mignonlied“ und dem „Erlkönig“, neben einem Liede Rückerts und einem Liede Kerners eine Reihe von Übersetzungen Uhlandscher Balladen und Lieder. Auch um eine Übertragung des Novalis hatte sich Marmier bemüht (Nouvelle Revue Germanique. 1833), mußte aber selbst zugeben, daß nichts so sehr einer Übertragung ins Französische widerstrebt, wie die Gedichte dieses allzu vagen, allzu romantischen und allzu deutschen Dichters, und daß sein Versuch, den er trotzdem wagte, wertlos war. Im Jahre 1841 schließlich gab unter dem Namen Sebastien Albin Frau Cornu-Lacroix einen reichhaltigen Band deutscher Lieder in französischer Sprache heraus und nannte sie „Chants populaires de l'Allemagne“. Diese Sammlung enthält etwa 400 Lieder und Balladen: alte, im Volke entstandene und vom Volke gesungene Lieder; dann volkstümliche Lyrik bekannter deutscher Dichter, die ins Volk gedrungen, von ihm geliebt und gesungen werden; und schließlich aus der gegenwärtigen Epoche, so sagt der Herausgeber in der Einleitung, diejenigen Gedichte, die am meisten geschätzt und verbreitet sind. So ist denn alles, was von deutscher Lyrik bisher bekannt war, hier zusammengefaßt in einer großzügigen Ausgabe mit noch sehr vielem, bisher Unbekanntem. Da stehen neben namenlosen Volksliedern Bürgers „Wilder Jäger“ und die „Lenore“, alle schon so oft übertragenen berühmten Balladen Goethes, einige seiner schönsten Lieder, Schillers bekannteste Balladen und Lieder. Alle namhaften deutschen Dichter sind vertreten, zum erstenmal auch Heinrich Heine. Man beginnt sich für Heine zu interessieren, ihn zu übersetzen[27]). Es folgt eine Übertragung nach der andern. Heines Lyrik in französischem Gewande wird etwas sehr Häufiges. Ich nenne hier nur noch die wichtigste Heine-Übersetzung, die Gérard de Nerval im Jahre 1848 in der „Revue des deux Mondes“ erscheinen ließ: Die Nordseebilder und das Intermezzo. Schließlich erschien im Jahre 1868 das schöne, aus tiefer

Begeisterung geborene Buch von Edouard Schuré über das deutsche Lied mit sehr vielen Übersetzungen deutscher Lyrik.

Zusammenfassend also kann man von der Verbreitung deutscher Lyrik in Frankreich von ihrem Auftreten in französischem Gewande dieses sagen: Schon im Jahre 1830 hatte der französische Romantiker so viel an deutscher Lyrik, an deutschen Balladen und Liedern vor Augen, daß er, wenn sie nicht allzu schlecht übertragen waren, sich ein Bild machen konnte von dieser fremden Gattung. Nach 1830 wurden diese Übersetzungen so häufig, so reich und mannigfaltig, daß man wohl daraus schließen kann, wie rege das Interesse eines weitern Publikums für die fremde Gattung erwacht, wie groß das Bedürfnis geworden war, sie immer mehr dem Machtbereich der eigenen Sprache und Dichtung einzugliedern.

Wie aber sehen nun diese französischen Übersetzungen deutscher Lyrik aus, wie verhalten sie sich zum deutschen Text? Was vermögen sie von seiner Art, von seinem Wesen wiederzugeben?

Die ersten Übertragungen deutscher Lyrik sind von getreuen Übersetzungen unendlich weit entfernt. Wie schwer eine solche war, haben die Übersetzer selbst empfunden. Immer wieder entfällt ihnen der Mut. Sie wagen sich nicht an Übersetzungen heran, geben Analysen, wie es Frau von Staël in ihrem Buch über Deutschland tut, und wenn hier und dort auch früh schon eine Übersetzung versucht wird, so fühlt man sich genötigt, deutsche Lyrik in französischer Aufmachung zu bieten. Zu neu, zu fremd ist sie dem französischen Menschen. Zu sehr steht in den Anfängen der romantischen Epoche der Übersetzer noch unter dem Banne der klassizistischen Tradition und des französischen Geschmackes. Man denke nur etwa an die Übertragung des „Erlkönig“ von Delatouche, die schon Börne in seinen „Schilderungen aus Paris“ so scharf gegeißelt hat. Delatouche, so sagt er, sei bei der Übersetzung echt französisch verfahren. Er habe nämlich das Gedicht filtriert, es von allen romantischen Schmutzteilchen befreit, so daß das reinste klassische Wasser übrig geblieben sei. „Übrig geblieben“, so fährt er fort, „ist eigentlich der rechte Ausdruck nicht; denn trotz der Filtration hat sich die Masse des Gedichtes vermehrt, so daß die Übersetzung noch einmal so groß als das Original ist.“

Man lese zur Bekräftigung dieses Ausspruchs einen Teil dieser Übersetzung, die ja eigentlich keine Übersetzung ist, sondern eine Imitation, eine Adaptation an den Geschmack eines schlechten Klassizismus:

Qui passe donc si tard à travers la vallée?
C'est un vieux châtelain qui, sur un coursier noir,
Un enfant dans ses bras, suit la route isolée,
Il se plaint de la nuit qui voile son manoir;
Et l'enfant (ah! pourquoi troubler ces coeurs novices?)
Se rappelle en tremblant ces récits fabuleux
Qu'aux lueurs de la lampe, aux vagues effrois propices
Le soir, près des foyers, racontent les nourrices.
Il croit voir ... il a vu, sous le bois nébuleux,
Un de ces vains esprits, de ces antiques gnômes,
Qui, railleurs et cruels, doux et flatteurs fantômes,
Se plaisent à troubler le songe des pasteurs:
Soit qu'ils poussent leur rire à de courts intervalles,
S'attachent aux longs crins des errantes cavalles,
Ou prêtent à la nuit des rayons imposteurs.

. . . . . .

Mais le vieux châtelain, pressant son coursier noir,
(Et l'enfant dans ses bras), regagne son manoir.
Voilà les hautes tours et la porte propice.
Le pont mouvant s'abaisse; il entre; et la nourrice
Apporte sur le seuil un vacillant flambeau.
Le père avec tendresse écarte son manteau.
„Soyez donc plus discrète, il m'a durant la route,
Isaure, entretenu des esprits qu'il redoute;
Il criait dans mes bras, mais maintenant il dort;
Reprenez votre enfant" — „Oh! dit-elle, il est mort!"

Das Gedicht klingt wie eine Parodie auf die deutsche Ballade. Goethe hatte auch im allgemeinen von den französischen Übersetzungen gesagt, sie seien parodistisch: „Der Franzose, wie er sich fremde Worte mundgerecht macht, verfährt auch so mit den Gefühlen, Gedanken, ja den Gegenständen; er fordert durchaus für jede fremde Frucht ein Surrogat, das auf seinem eigenen Grund und Boden gewachsen sei."

Wo finden wir in einer solchen Übersetzung noch jenen volkstümlichen Ton, wo jene ergreifende Einfachheit und Schlichtheit in Empfindung und Ausdruck, wo jenes tief Seelenhafte der deutschen Ballade, wo jene geheimnisvoll pantheistische Naturverbundenheit des deutschen Dichters und wo jene bezwingende ausdruckshafte Musikalität seiner Sprache?

Diese Übersetzung von Delatouche hebt das Goethesche Gedicht aus der schlicht volkstümlichen Sphäre heraus, hebt es empor auf eine ganz bestimmte gesellschaftliche Ebene: Wo Goethe von den Menschen seiner Ballade einleitend nur einfach und allgemein sagt:

Es ist der Vater mit seinem Kind,

— denn es kommt ihm auf keine Äußerlichkeiten, auf kein Dekorum an, sondern nur auf das Seelenhafte des Erlebens —, da übersetzt der Franzose bestimmend und ausschmückend:

C'est un vieux châtelain qui, sur un coursier noir
Un enfant dans ses bras suit la route isolée.

Bei Goethe ist das Ziel des nächtlichen Rittes ganz einfach und allgemein ein Hof. Bei Delatouche aber ein prunkendes Schloß. Die kurzen Worte Goethes:

Erreicht den Hof mit Mühe und Not,

werden in der französischen Übersetzung in langen, anspruchsvollen Versen umschrieben:

Voilà les hautes tours et la porte propice.
Le pont mouvant s'abaisse; il entre; et la nourrice
Apporte sur le seuil un vacillant flambeau.

Diese Übersetzung nimmt dem Gedicht die ergreifende Einfachheit des Ausdrucks und den schlichten volkstümlichen Ton durch eine ganz konventionelle, ganz rhetorische und in glänzenden Phrasen dahinrauschende Sprache. Jener in seiner volkstümlich-anspruchslosen Wendung unendlich ausdruckshafte und tief zu Herzen gehende Angst- und Sterbesschrei des Kindes:

Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an
Erlkönig hat mir ein Leids getan!

wie theatralisch phrasenhaft, wie ausdruck- und seelenlos gibt ihn die französische Version wieder:

Mon père! ... il m'a saisi, je souffre ... ah! sauve-moi!

Ohne Verständnis, ohne Sinn für den pantheistischen Grundton des deutschen Gedichtes sucht der Franzose das Erleben des Kindes als aufgeregte Fieberträume einer durch unheilvolle Ammenmärchen aufgeregten kindlichen Phantasie erklärend und deutend darzustellen. Ja, er glaubt gar seiner Schilderung eine warnende und moralisierende Tendenz geben zu müssen:

Ah! pourquoi troubler ces coeurs novices.

Alles sucht er zu klären, rationalistisch auszudeuten, was unerklärlich und geheimnisvoll bei Goethe ist.

Und jene suggestive Musikalität der Sprache und des Rhythmus, im Französischen erstarrt sie in steifen Alexandrinen, die wahrhaftig zu einer ausdrucksvollen Wiedergabe dieses so tief bewegten Gedichtes

am wenigsten geeignet waren. Kein Ton, kein Hauch jener geheimen Seelen und Herzen zwingenden Musikalität des Originals konnte mit dieser Übersetzung nach Frankreich hinüber getragen werden.

Freilich: Dies ist ein äußerst drastisches Beispiel und eine sehr schlechte Übersetzung. Aber das Gedicht von Delatouche ist bei seinem Erscheinen in Frankreich sehr beachtet worden. Alle Züge jener frühen französischen Übersetzungsweise kamen hier — wenn auch in Übersteigerung und Verzerrung — zum Ausdruck, und wir finden sie weniger stark aufgetragen, weniger ausgeprägt, in allen frühen französischen Übersetzungen wieder. Auch die Übertragungen der Frau von Staël, die doch ein sehr tiefes Verständnis besaß gerade für diese pantheistische deutsche Lyrik, für diese Kunst in Goethes „Fischer" „de faire sentir le pouvoir mystérieux que peuvent excercer les phénomènes de la nature", auch ihre Übersetzungen und gerade die des „Fischers", tragen diese Züge. Die französische Sprache und Dichtung war auch bei bestem Willen des Übersetzers und bei feinstem Verständnis für die fremde Poesie nicht fähig, sie wahr und echt wiederzugeben.

Schon rein äußerlich können wir auch hier den Willen zur Deutung und Klärung erkennen. Überall sind Erweiterungen eingeschoben, Ausschmückungen und Erklärungen. Die Übersetzung des Goetheschen „Fischer", welche die Frau von Staël den Franzosen gegeben hat, ist um 13 Verse länger als der deutsche Text.

Die erste Strophe des französischen Gedichtes lautet so:

Le fleuve s'enfle, et l'eau profonde
Dans le sable a brisé ses flots.
Un pêcheur, sur les bords de l'onde,
S'assied et contemple en repos
Son hameçon et sa ligne légère,
Qui vont chercher le poisson dans les eaux.
Mais l'onde paisible et claire,
A ses regards tout a coup s'entr'ouvrant
Lui laisse voir la nymphe humide,
Qui, sur son lit frais et limpide,
Et se balance et se plaint doucement.

Schon die Strophenform dieser Übersetzung ist eine ganz andere als die des Originals. Im deutschen besteht die Strophe aus acht Versen, von denen immer ein drei-hebiger auf einen vier-hebigen folgt; im französischen aber haben die Strophen eins, zwei und vier je elf, die Strophe drei zwölf ganz unregelmäßig gebaute, viel längere Verse als das Original (acht bis elf Silben).

Der ganze zweite, sechste, zehnte und elfte Vers der Übersetzung ist dem deutschen Text hinzugedichtet; ebenso die zweite Hälfte des dritten, fünften und siebenten Verses. Diese Erweiterungen haben alle denselben Sinn und dieselbe Wirkung: Sie verdeutlichen und klären das äußere Bild, machen es augenhafter, plastischer (die Szenerie in Vers zwei und sieben; die Situation der Personen in ihr, Vers drei, zehn, elf), und sie bringen das Geschehen dem Verstande näher, indem sie erklären, was Goethe nur angedeutet (Vers zwei, drei, fünf, sechs).

Aber gerade dadurch, daß das Gedicht im Französischen ausgedeutet und verdeutlicht, seine Sprache klarer und bildhafter geworden ist, hat es die wesenhaftesten Grundzüge seines ursprünglichen Charakters verloren. Weit entfernt ist auch diese Übersetzung von jener von den französischen Theoretikern gerühmten Volkstümlichkeit, Einfachheit und Ursprünglichkeit in Empfindung und Ausdruck. Das gerade durch seine Schlichtheit erschütternde Wort der Wasserfrau, die übrigens in der Übersetzung nach echt klassizistischer Weise zu einer Nymphe wird, ist nicht mehr, wie bei Goethe, aus tiefster Seele steigender und die Seele erschütternder Gesang eines ganz irrationalen Wesens, sondern aus dem Verstande kommende und zum Verstande sprechende Rede. Nichts von der geheimnisvollen, rein gefühlshaften, dämonischen Macht der Natur, nichts von der verlockenden, verführerischen Musik des Wassers wird ein deutscher Leser aus dieser Übersetzung mehr erfühlen, wird ein deutsches Ohr aus ihr erhören können. Ein philosophierender, reflektierender und moralisierender Ton geht durch das ganze Gedicht:

Elle lui parle, elle lui chante:
L'esprit de l'homme est si noble et si fort;
Doit-il user d'une ruse méchante
Pour attirer mes enfants à la mort?
L'air brûlant bientôt les dévore;
Laisse-les respirer encore
Dans la fraîcheur et le repos.

Die Sprache hat, klarer und anschaulicher geworden, den hinreißenden Zauber des rein Gefühlshaften, rein Musikalischen verloren. All jene unendlich ausdruckshaften, stimmungshaltigen Wortzusammensetzungen wie „Menschenwitz“ und „Menschenlist“, „Todesglut“, wie „wellenatmend“, „feucht-verklärt“, „sehnsuchtsvoll“, nicht vermag sie die französische Sprache wiederzugeben. Auch von volkstümlichen Ausdrücken und Wendungen wie das apostrophierte „rauscht“,

„netzt'" oder „wie's Fischlein ist so wohlig auf dem Grund" finden wir nichts in der Übersetzung.

So also übertrug man deutsche Lyrik in den Anfängen der französischen Romantik. Diese Beispiele zeigen deutlich alle Schwierigkeiten, die sich damals einer solchen Übersetzung entgegenstellten, und sie zeigen ihre Unüberwindlichkeit in dieser frühen Zeit.

Nach dem Jahre 1820 werden die Übersetzungen da und dort getreuer, und es sind auch wieder die Schillerschen Gedichte, die diesen Fortschritt in der Übersetzungskunst zuerst aufweisen. Die Schiller-Übersetzungen von de Barante[28]) etwa zeigen eine für die Zeit auffallende Genauigkeit. Sie sind in Prosa gehalten und das war, so sahen wir schon, ein großer Vorteil. Man lese, wie verhältnismäßig gut er Schillersche Verse in französischer Prosa wiederzugeben vermag:

> Je t'en tiendrai compte dans une autre vie, donne-moi ta jeunesse. Je ne puis rien t'offrir que cette créance. Je pris cette créance sur une autre vie, et je lui donnai la jeunesse.
>
> Donne-moi la femme si chère à ton coeur, donne-moi ta Laure; par de là le tombeau je te payerai de ta douleur avec usure. Je l'arrachai sanglante de mon coeur déchiré, je sanglottai, et je la lui donnai.
>
> (Résignation)[29]).

Das ist sicherlich echte Empfindung und eine Einfachheit des Ausdrucks, die früheren Übersetzungen noch nicht möglich gewesen.

Freilich empfand auch hier der Übersetzer selbst die Unzulänglichkeit seiner Übertragungen noch sehr stark: „Ces traductions", so schreibt er, „qui dépouillent les vers de toute la grace de l'expression, de toute l'harmonie des sons, ne sont qu'un appel à l'imagination des lecteurs."

Es ist auch so, daß selbst diese Übertragungen trotz vieler Vorzüge einem deutschen Leser ungenügend erscheinen. Noch immer gibt es für den Franzosen äußerst ausdruckshafte und ungewohnte Wendungen und Bilder, die er in seiner Sprache nicht wiederzugeben vermag, oder die er nicht wiederzugeben wagt. Manchmal auch ist ihm die Ausdrucksweise des deutschen Dichters zu dunkel, zu unklar, zu vage und unübersehbar, und er sucht zu klären und zu deuten[29]).

Weniger als die Lyrik Schillers, so sahen wir, steht diejenige Goethes im Einklang mit französischem Geschmack. Dies zeigen uns auch jene Übersetzungen der Frau Panckoucke. Mehr noch als bei Schiller

hat man hier das Bedürfnis, zu ändern, auszulassen und hinzuzufügen, um dem Gedichte seine allzu große Fremdheit und Neuheit zu nehmen, es dem Geschmacke des französischen Lesers anzupassen. Deutlich gibt diesem Bedürfnis eine Kritik dieser Goetheübersetzungen Ausdruck:

„Le patriarche de la poésie allemande n'aura pas à se pleindre, s'il est vrai que le premier but de toute traduction soit de nous faire aimer l'auteur avec lequel elle s'identifie. Je ne connais rien en français de plus pure, de plus correcte et de plus harmonieux que la prose de ces petites pièces détachées, que l'on nous offre sous le titre de poésies de Goethe. Le génie du poète allemand s'y reproduit dans son originalité et dans sa simplicité native, revêtu des grâces françaises." (Revue Encyclopédique, 1825.)

Uns aber scheint wenig, sehr wenig von der Eigenart und Einfachheit der Goetheschen Kunst in diesen französischen Übertragungen geblieben zu sein. Diese Gedichte klingen sehr französisch, sehr klassizistisch. Überall da, wo bei Goethe ein echt deutscher Pantheismus Gestalt annimmt, wo echt nordische Naturgeister vom deutschen Dichter uns vorgezaubert werden, da wandelt sie die französische Übersetzung in Gestalten der antiken Mythologie. Die Wasserfrau im „Fischer" etwa wird zu einer Naiade, einer Nymphe, einer Sirene. Große Vorliebe zeigt die Verfasserin für diese tönenden Namen, für glänzende und prunkende Umschreibungen von Dingen, denen Goethe schlicht und einfach Ausdruck verleiht. „Die liebe Sonne" wird zu „le soleil rayonnant de ses yeux", „der Mond" zu „l'astre timide de la nuit". Wo der deutsche Dichter nur tief ergriffen ausruft:

O Erd', o Wonne,
O Glück, o Lust,

da erscheint dies der Übersetzerin wohl zu schlicht, zu anspruchslos, vielleicht auch zu ausdruckshaft, und sie umschreibt:

Une volupté douce se répand dans l'atmosphère parfumée.

Man lese einmal dieses Goethe-Gedicht in der französischen Übertragung, die doch in Prosa gehalten ist und so dem Übersetzer mehr Freiheit, mehr Unabhängigkeit von alter Tradition und von klassizistischem Geschmack erlaubt hätte:

> Oh doux réveil de la nature! que le soleil est brillant, que la prairie est ravissante!
>
> De toute part naissent des fleurs; les buissons s'animent et retentissent de mille gazouillements amoureux.
>
> Le bonheur, l'espérance font palpiter notre coeur; une volupté douce se répand dans l'atmosphère parfumée.

Amour! Amour! tu souris, tu apparais resplendissant comme les feux de l'aurore; tu nous ranimes comme eux!

Ta douce influence se fait sentir à toute la nature, tu la fais sortir d'un long deuil.

Oh ma belle maîtresse, combien je t'aime! que ton regard me charme! que ton amour m'enchante!

Je t'aime comme l'alouette matinale aime les airs, comme les fleurs aiment la rosé du matin.

Tu as réveillé en mon sein une douce chaleur, tu m'as rendu tous le bonheur et l'enchantement de la première jeunesse.

Tu m'as révélé de nouvelles joies: oh, ma bien aimée! soyons toujours heureux; mais que ce bonheur ne vienne que de notre amour!

Nichts mehr finden wir hier von all jenen, von den französischen Romantikern selbst an Goethe oft gerühmten Eigenschaften.

Doch muß hier auch festgestellt werden, daß man in Frankreich nicht allgemein mit diesen Goethe-Übersetzungen zufrieden war. Es läßt sich schon da und dort eine Stimme zugunsten einer bessern und genaueren Übersetzungsweise hören, einer Übersetzungsweise, die der Eigenart und Wesensart deutscher Lyrik mehr Rechnung trägt, sie reiner und deutlicher zum Ausdruck bringt. Im „Globe" des Jahres 1825 werden diese Goethe-Gedichte der Frau Panckoucke aufs schärfste kritisiert und getadelt:

„Rien n'est plus difficile", so heißt es hier, „que de traduire des vers et surtout des vers allemands. La méthode la plus sûre quand on craint de s'égarer, c'est de s'en tenir à une version presque littérale, comme a fait M. de Barante en traduisant Schiller. Mais on court risque par là de ne donner que le sens des mots et de laisser échapper l'esprit, le mouvement de la phrase, c'est à dire la pensée même de l'auteur. D'un autre côté toutefois, le système des équivalents a des inconvénients bien plus graves encore, du moins si nous en jugeons par la traduction que nous avons sous les yeux. A force de vouloir donner à ses phrases une allure toute française, on invente au lieu de copier; on corrige, on modifie son original; on passe sous silence des vers entiers pour y substituer ses propres imaginations. C'est encore une manière de duper le pauvre public."

Zum Schluß stellt der Verfasser dieses Artikels fest, daß die Übersetzung sehr schlecht sei. Sie gebe kein getreues Bild der Goetheschen Lyrik: „Elle ne donne pas une image fidèle, ni seulement un reflet de l'ouvrage de Goethe."

Von dieser Tendenz genauer zu übersetzen, das deutsche Gedicht nicht allzu sehr zu entstellen, nicht allzu sehr französische Eigenart

ihm aufzuprägen, zeugen schon die Übersetzungen Goethescher Lyrik, die Albert Stapfer im gleichen Jahre herausgab. Dasselbe Lied in dieser Fassung klingt schon bedeutend weniger verzerrt, viel echter und getreuer, viel deutscher.

O de la nature
Riante beauté!
O tendre verdure!
O douce clarté!

Les prés se meurent
De mille couleurs,
Mille odeurs,
Des vergers en fleurs.

Toute âme se noie
Dans la volupté.
O bonheur! O joie!
O terre! O clarté!

En toute âme encore
Tu rentres, amour,
Plus doux que l'aurore,
plus beau que le jour.

Amour, pure ivresse,
Tout vit de tes feux.
A toi l'on s'adresse,
Et l'on est heureux.

Clair, o! que je t'aime!
O! regarde-moi.
Quel amour extrème
Je ressens pour toi!

Ainsi l'alouette
Aime un ciel sérein,
Et la violette
Le frais du matin.

Telle est mon ivresse,
Qu'en un sein flétri
Plaisir et jeunesse
Tout a refleuri.

Hélas! et toi-même
Qui m'a su charmer,
Autant que je t'aime
Ne peux-tu m'aimer?

Hier hat der Übersetzer es über sich vermocht, jene kurzen Verse anzuwenden, die für die deutsche Lyrik und für das deutsche Lied so bezeichnend sind, die aber der französischen Poesie bisher fast fremd waren. Er hat es vermocht, die einfachen Worte des Originals ohne Umschreibungen schlicht und einfach wiederzugeben. Freilich hat dieses, daß er sich bemüht, das deutsche Versmaß nachzuahmen, ihn daran gehindert, den Sinn ganz getreu wiederzugeben. Auch diese Übersetzung ist noch weit davon entfernt, das zu sein, was wir eine gute Übersetzung nennen.

Ähnliches ist von den Übersetzungen Emile Deschamps vom Jahre 1828 auszusagen. Obwohl er erkannt hatte, daß die lyrische Dichtungsgattung Frankreichs sehr hinter derjenigen anderer Völker zurückgeblieben war, trotzdem er eingesehen hatte, daß die französische Poesie durch Neues, Fremdes erweitert und befruchtet werden müßte,

verstand er es doch nicht, diesem Bedürfnis durch eigene Übersetzungstat ganz entgegen zu kommen. Gerade das, was es in der eigenen Dichtung am meisten zu bekämpfen galt, gab er seinen Übersetzungen deutscher Lyrik als echt französisches Gepräge mit. Der rhetorische Zug seiner Übertragungen ist oft hervorgehoben und getadelt worden, auch dieses, daß er mit Vorliebe zur Übertragung deutscher Lyrik zum Alexandriner, dem unlyrischsten aller Versmaße, griff. Wie ungeeignet dieses Versmaß zur Übertragung der deutschen Lyrik war, zeigt uns seine Übersetzung der „Braut von Korinth". Das Gedicht im Deutschen unendlich bewegt und lebendig, in dem ausdruckshaften Rhythmus einer an Versmaßen abwechslungsreichen, sehr musikalischen Strophe, erscheint im Französischen kalt und erstarrt, leblos und ausdruckslos in dem tötenden rhythmischen Gleichmaß einer architektonisch konstruierten, aus lauter Alexandrinern bestehenden Strophe:

Heftig faßt er sie mit starken Armen,
Von der Liebe Jugendkraft durchmannt:
„Hoffe doch, bei mir noch zu erwarmen,
Wärst du selbst mir aus dem Grab gesandt!
Wechselhauch und Kuß!
Liebesüberfluß!
Brennst du nicht und fühlest mich entbrannt?"

Il l'enlève et la serre entre ses bras nerveux,
Avec toute l'ardeur de la mâle jeunesse:
„Il faut, sous mes baisers, que ta chaleur renaisse,
Fusses-tu de la tombe envoyée à mes feux!
Brulez, torrens d'amour! douces et cuisantes exstâses!
Tiens, tiens, ne sens-tu pas mon corps qui s'embrâse!"

Die ganze düster geheimnisvolle Atmosphäre des Originals wird in der Übersetzung durch die viel klarere, viel deutlichere Sprache abgeschwächt. Wir können heute kaum mehr verstehen, daß Goethe gerade diese Übersetzung gerühmt und als sehr gelungen bezeichnet hat. Sie weist eine ziemliche Genauigkeit im Sinn auf, und dies war damals in Frankreich noch sehr selten. Darin mag man die Erklärung suchen.

Nicht anders ist es mit Schillers „Lied von der Glocke", das schon oft ins Französische übertragen worden war, und um welches sich auch Deschamps bemüht hat. Schon der Romantiker Blaze de Bury hat die Mangelhaftigkeit dieser Übertragung erkannt. In der Revue des deux Mondes vom Jahre 1841 veröffentlichte er einen Artikel über die Gebrüder Deschamps und sagte darin dieses von den Übersetzungen deutscher Lyrik aus. „Il s'en faut que M. Emile Deschamps ait aussi

bien réussi avec l'allemand. Cette fois le sentiment que nous nous plaisons à reconnaître plus haut (er sprach von Deschamps Übersetzungen des spanischen Romanzero) manque tout à fait et si l'esprit n'est pas compris, en revanche la lettre ne l'est guère mieux. Le mysticisme de la poésie allemande, le vague, la rêverie indéfinissable d'une imagination que le symbol enveloppe presque toujours ne pouvait en aucune façon convenir à ce talent précieux, frivol, naturellement enclin au concetto. Bien plus, ses qualités de narration, de coloris, d'entrain, de verve dramatique si l'on veut qui dans le romancero avaient aidé merveilleusement M. Emile Deschamps, devenaient ici de véritables obstacles à son succès."

Er tadelt vor allem seine Übersetzung von Schillers Glocke, welcher Bewegung und Lebendigkeit abgehe und die durch die Anwendung des Alexandriners an Stelle des Schillerschen Verses, der ihm „libre, sonor, nerveux, malléable" erscheint, dem Gedichte etwas Schweres und Einförmiges gebe, „une physionomie pesante et monotone qu'elle est loin d'avoir dans l'allemand".

Es ist auch in Wirklichkeit so, wie der französische Kritiker mit seinem feinen Empfinden und tiefen Verständnis für deutsche Art und Kunst erkannt hat. Dies zeigt uns eine einzige Strophe der französischen Übersetzung:

Il faut associer, comme un puissant secours,
Au travail sérieux de sérieux discours;
Le dur travail, rebelle à des esprits frivoles,
S'accomplit, sans efforts, sous d'heureuses paroles.
Méditons entre nous sur les futurs bienfaits,
D'une cause vulgaire admirables effets.
Honte à qui ne sait pas réfléchir pour connaître!
Par la réflexion l'homme annoblit son être,
S'exalte, et la raison fut donnée aux humains
Pour sentir dans leur coeur des oeuvres de leurs mains.

Man kann also zusammenfassend sagen, daß die Übersetzungen deutscher Lyrik vor 1830 im allgemeinen sehr ungeschickt, sehr wenig getreu sind. Viele unter ihnen würden wir überhaupt nicht Übersetzungen nennen dürfen, sondern wohl eher Imitationen oder Adaptationen. So ist es zu verstehen, daß die „Poésies Allemandes" Gérard de Nervals, als sie im Jahre 1830 erschienen, für Frankreich eine wahre Offenbarung bedeuteten. Man hatte genug von all jenen Imitationen deutscher Lyrik.

„Les jugements tout faits n'avancent rien en littérature; des traductions fidèles peuvent, je crois, davantage. Quant aux imitations on

n'en veut plus, et on a raison." (Gérard de Nerval, Poésies Allemandes. Introduction.)

Und wirklich bemüht sich Nerval, wie es vorher nie geschehen war, auch darum, wahrhaft getreue Übersetzungen zu geben.

„J'offre ici", so sagt er, „des traductions de vif enthousiasme et de premier jet, que je n'ai peut-être pas réussi à faire bonnes, mais qui du moins sont exactes et consciencieuses."

Man empfindet, daß diese Übersetzungen nicht nur von einem Übersetzer stammen, der tiefstes Verständnis für deutsche Art und Kunst besaß, sondern von einem wirklichen Dichter. Alle Übertragungen deutscher Lyrik von Gérard de Nerval, auch die Lieder Gretchens im Faust, auch seine Heine-Übersetzungen, sind um sehr vieles besser und dem Original, seiner Wesensart, bedeutend näher als alles vorher in französischer Sprache Erschienene. Es ist oft hervorgehoben worden, welch große und wichtige Bedeutung den Übersetzungen Gérard de Nervals für die französische Dichtung der romantischen Epoche zuzuschreiben ist. Schon mit seiner Faust-Übertragung, die in schlichter Prosa gehalten ist, hatte die französische Übersetzungsliteratur neue Bahnen betreten. Dasselbe auch ist von seinen Übertragungen deutscher Lyrik zu sagen.

„Statt das Original nach französischem Muster zuzustutzen, zu verballhornen, sucht sie nun ohne Konzession an die Tradition und den französischen Geschmack und ohne selbstsüchtige Motive allmählich Geist, Ton und Farbe wiederzugeben. Dadurch fördert sie indirekt die natürlichere Gestaltung der französischen Sprache und Poetik. Der sog. „goût chatié" der klassischen Diktion wird geläutert, aufgefrischt. Der Übersetzer schnallt das fremde Dichterwerk nicht mehr auf das Prokrustesbrett des klassischen Stils und der französischen Eleganz, sondern mehr und mehr strebt er darnach, die fremde Blume auf den einheimischen Boden zu verpflanzen, ohne daß allzu viel von ihrem Duft und ihrer Farbe verloren geht" (Betz)[30]).

Daß die Prosa zur Erlangung dieses Zieles das einzige Mittel war, davon haben wir schon früher gesprochen. Nerval verzichtet in fast allen seinen Übersetzungen auf eine Rhythmus- und Reimnachbildung des Originals, verzichtet endlich darauf, die fremde Gattung dem französischen Alexandriner anzupassen und erlangt so die Möglichkeit, auch dem französischen Gedicht etwas von jener so oft gerühmten Schlichtheit, Einfachheit und Natürlichkeit mitzugeben, von jener Gelöstheit des Gefühls und jener Freiheit des Ausdrucks, einen Ton auch von jener tiefen Musik der deutschen Lyrik.

Zu welch großer Einfachheit, zu welchem Ausdruck innigsten Gefühls, zu welchem Wohllaut Nerval die französische Sprache, die Sprache Corneilles und Voltaires zu verwandeln vermocht hat, zeigt wohl nichts so sehr wie diese Übertragung von Gretchens Lied aus dem Faust[30]):

Le repos m'a fuie! hélas! la paix de mon coeur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais!

Partout où je ne le vois pas, c'est la tombe! Le monde entier se voile de deuil!

Ma pauvre tête se brise, mon pauvre esprit s'anéantit!
Le repos m'a fuie! hélas! la paix de mon coeur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais!

Je suis tout le jour à la fenêtre, ou devant la maison, pour l'apercevoir de plus loin, ou pour voler à sa rencontre!

Sa démarche fière, son port majestueux, le sourire de sa bouche, le pouvoir de ses yeux,

Et le charme de sa parole, et le serrement de sa main! et puis ah! son baiser!

Le repos m'a fuie! ... hélas! la paix de mon coeur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais!

Mon coeur se serre à son approche! ah! que ne puis-je le saisir et le retenir pour toujours!

Et l'embrasser à mon envie! et finir mes jours sous ses baisers!

Gérard de Nerval auch ist es, der zum ersten Mal eine die Franzosen befriedigende Übersetzung der „Lenore" gab. Frau von Staël schon hatte die Bürgersche Ballade in ihrem Buch über Deutschland genau analysiert und sie als beinahe unübersetzbar beurteilt, „ou du moins il serait bien difficile, qu'on pût en exprimer tous les détails, ni par notre prose, ni par nos vers". Und auch in der Analyse, die sie selbst gab, war natürlich vieles, sehr vieles des Originaltextes verloren gegangen.

„Je ne me suis assurément pas flattée, de faire connaître par ce récit abrégé le mérite étonnant de cette romance: toutes les images, tous les bruits, en rapport avec la situation de l'âme sont merveilleusement exprimés par la poésie: les syllabes, les rimes, tout l'art des paroles et de leurs sons est employé pour exciter la terreur. La rapidité des pas du cheval semble plus solennelle et plus lugubre que la lenteur d'une marche funèbre. L'énergie, avec laquelle le chevalier hâte sa course, cette pétulance de la mort cause un trouble inexprimable; et l'on se croit emporté par le fantôme, comme la malheureuse qu'il entraîne avec lui dans l'abîme."

Es ist gerade das unendlich Ausdruckshafte der deutschen Dichtung, vor dem der Franzose mit seiner Sprache und seiner Poesie hilflos dasteht.

Andere kühnere Übersetzer machen sich wieder und wieder an die schwere Aufgabe, dieses Gedicht für die französische Sprache zu gewinnen; doch mit geringem Erfolg[31]). Lebhaftes Zeugnis dafür legt Alexander Dumas in seinen Memoiren ab:

„La lecture de cet oeuvre, appartenant à une littérature qui m'était complètement inconnue, produisit sur moi une profonde impression ... Dès le même soir j'essayai de la mettre en vers; mais, comme on comprend bien, la tâche était audessus de mes forces. J'y brisai les premiers élans de ma pauvre muse, et je commençai ma carrière littéraire comme j'avais commencé ma carrière amoureuse, par une défaite d'autant plus terrible qu'elle était secrète, mais incontestable à mes propres yeux. N'importe, se n'en étaient pas moins les premiers pas essayés vers l'avenir que Dieu me destinait; pas inexpérimentés et chancelants comme ceux de l'enfant qui commence à marcher."

Keiner aber hat sich wie Gérard de Nerval um die „Lenore" bemüht. Er hat es verschiedentlich versucht, sie ins Französische zu übertragen und mit heißer Mühe um die schwere Aufgabe gerungen. Er allein von allen Übersetzern jener Zeit hat es versucht, das Gedicht in seiner ganzen Eigentümlichkeit wiederzugeben. Er zum erstenmal wagt es, die Onomatopoe des deutschen Textes auch im Französischen anzuwenden. Wie schwer der Kampf gegen französische Tradition und französischen Geschmack auch einem Gérard de Nerval fiel, wie immer und immer er an sich selbst und an seiner Sprache arbeiten mußte, zeigt dieses, daß er die „Lenore" fünfmal übersetzt hat[31]). Auch Gérard noch müht sich um den Alexandriner in seiner „Imitation" und unterbricht den schwerfälligen Rhythmus nur in den Partien des Rittes. Eine Probe dessen, was er aber schließlich doch zu geben vermochte, mag hier zitiert sein:

„... La jeune fille se chausse, s'élance, saute en croupe sur le cheval; elle enlace ses mains de lis autour du cavalier qu'elle aime; et puis en avant! hop! hop! hop! Ainsi retentit le galop ... Cheval et cavalier respiraient à peine; et, sous leurs pas, les cailloux étincelaient.

Oh! comme à droite, à gauche, s'envolaient, à leur passage, les prés, les bois et les campagnes! comme sous eux les ponts retentissaient! „A-t-elle peur, ma mie? La lune est claire ... Hourra! les morts vont vite ... A-t-elle peur des morts? — Non ... Mais laisse les morts en paix!

„Qu'est-ce donc là-bas que ce bruit et ces chants? Où volent ces nuées de corbeaux? Ecoute ... c'est le bruit d'une cloche; ce sont les chants des funérailles: „Nous avons un mort à ensevelir". Et le convoi s'approche, accompagné de chants qui semblent les rauques accents des hôtes des marécages."

Jenen andern französischen Übersetzern endlich, Xavier Marmier, Blaze de Bury, Sébastien Albin und Edouard Schuré ist es schon Selbstverständlichkeit, daß sie sich um möglichste Genauigkeit und Treue im Übertragen bemühen. Vor keinen Schwierigkeiten des deutschen Gedichtes, selbst nicht vor dem anscheinend Unübersetzbaren, schrecken sie zurück. Sie suchen auch mehr und mehr den Rhythmus des Originals nachzubilden, und dies gelingt nun mit größerer Leichtigkeit, denn die französische Sprache und Dichtung hat sich unter dem Einfluß des romantischen Geistes allmählich gewandelt, sie ist freier, ausdruckshafter, lyrischer und musikalischer geworden. Immer häufiger wählt man zur Übertragung leichtere Versmaße, und der Alexandriner verschwindet mehr und mehr.

Doch ist zu sagen, daß auch in späterer Zeit den Prosaübersetzungen noch der Vorzug gegeben wird. Jene Übertragungen Sébastien Albins etwa sind in Prosa gehalten. Schlicht, einfach und anspruchslos, ohne alle Rhetorik, ohne alles Pathos gibt der Verfasser eine genaue Übersetzung des deutschen Gedichtes. Man lese den Anfang seiner Übertragung von Goethes „Fischer" und vergleiche ihn mit früheren Versionen desselben Gedichtes, und der große Unterschied und der Fortschritt in der Übersetzungskunst wird sofort klar und deutlich werden:

Mme. Panckoucke:

L'onde murmure, la vague s'élève. Un pêcheur, ayant jeté sa ligne, contemple l'eau avec tranquillité; et comme il regarde, tout à coup les flots bouillonnent, se séparent, et une belle naiade se montre à ses yeux étonnés.

La sirène l'attire par ses paroles, elle le charme par ses chants: Pourquoi, lui dit-elle, viens-tu exercer ici la malice humaine? pourquoi viens-tu, par des ruses, surprendre les paisibles habitants des eaux, et leur donner la mort? Ah! si tu savais combien ils sont heureux, loin de les troubler, tu chercherais toi-même le bonheur dans nos grottes profondes ...

Sébastien Albin:

L'eau bouillonne et monte; un pêcheur est assis sur le bord, il regarde sa ligne, et se sent frais jusqu'au coeur. Il est assis, il épie tranquillement sa proie. Voici que les flots se séparent, et de leur sein agité il sort une femme humide.

Elle chante et elle lui dit: „Pourquoi, méchant, attirer les miens dans les souffrances de la mort? Ah! si tu savais comme le petit piosson est heureux là, au fond, tu y descendrais. Que tu y serais bien.“

Daß man so anspruchslos und selbstverständlich einfach Wort für Wort überträgt, das wäre in den Anfängen der französischen Romantik noch gar nicht möglich gewesen.

Aber auch Blaze de Bury und Xavier Marmier, obwohl sie oft in Versform übertragen, geben für das französische Ohr gute Übersetzungen. Keiner hat wohl wie Blaze de Bury das Wesen der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes erfaßt, keiner hat sich so viel mit der fremden deutschen Gattung beschäftigt wie er und keiner so vieles daran gesetzt, ihr die Liebe und das Verständnis des französischen Volkes zu erwecken. Von dieser Liebe und von feinstem Verständnis bei ihm selbst und von seinem heißen Bemühen, deutsche Lyrik für die französische Dichtung fruchtbar zu machen, zeugen neben seinen vielen Aufsätzen und Abhandlungen auch seine verständnisvollen Übertragungen, der Lyrik Goethes und Uhlands vor allem.

Il était un roi de Thulé
Jusqu'àu tombeau toujours fidèle,
Auquel avait laissé sa belle
Une coupe en or ciselé.

Rien pour lui ne valait sa vase,
A tout repas il le vidait;
Et ses yeux rayonnaient d'extase
Aussi souvent qu'il y buvait.

Lorsqu'il fallut quitter la vie,
Il compta ses villes partout,
A son héritier laissa tout,
Excepté sa coupe chérie.

Il rassembla tous ses vieux pairs
Autour de sa table royale,
Dans la haute, l'antique salle
De son castel au bord des mers.

Puis se levant, le vieux compère
Huma le dernier coup vital,
Et jeta le sacré métal,
Dans les vagues de l'onde amère.

Il le vit tomber, s'engloutir;
Et quand il n'eut plus aucun doute,
Sentit ses yeux s'appesentir,
Puis jamais ne but une goutte.

Xavier Marmier hat sich denselben deutschen Dichtern mit Vorliebe zugewandt. In seinen Übersetzungen wird manchmal offenbar, was daraus entsteht, wenn der französische Mensch zu sehr seine Eigenart verleugnet, zu sehr deutsche Wesensart annehmen möchte. Die Empfindung wird zur Empfindelei, und die Natürlichkeit zu einer manchmal leicht lächerlichen Naivität. Es erweist sich die Wahrheit jenes Wortes, das Gérard de Nerval an die Spitze seiner Übersetzungen gestellt: Daß nämlich durch den Unterschied der deutschen und französischen Sprache es geschehe, daß das, was erhaben in der einen, in der andern lächerlich wirkt. Doch besaß er tiefstes Verständnis für die deutsche Lyrik, und er hat den deutschen Ton da und dort nicht ohne Glück wiederzugeben vermocht.

O, qui me rendra les beaux jours,
Les beaux jours des premiers amours!
O! qu'il me vienne encore une heure,
Une seule du temps que je pleure!

Dans ma retraite, pleine d'ennui,
Songeant au bonheur qui m'a fui,
J'entretiens sans cesse mes craintes
J'exhale sans cesse mes plaintes.

O! qui me rendra les beaux jours,
Les beaux jours des premiers amours!

[Etudes sur Goethe.]

Von jenen letzten Übersetzungen Edouard Schurés, der übrigens Bestes gegeben hat, kann hier nicht mehr die Rede sein. Seine Geschichte des deutschen Liedes erschien erst im Jahre 1868 und konnte auf die französische Romantik keinen Einfluß mehr haben.

Wenn wir nun an dieser Stelle ein abschließendes Urteil über die gesamte französische Übersetzungstätigkeit am deutschen Liede fällen müssen, so wird dieses von unserm Standpunkt aus sicherlich ein negatives sein. Denn selbst jene späten Übersetzungen, jene Übersetzungen Gérard de Nervals und Blaze de Burys, selbst jene noch eines Edouard Schuré, die dem Franzosen gewiß als gute und getreue Übersetzungen gelten, sind es doch nicht für uns.

I.

Autrefois, un roi de Thulé
Qui jusqu'au tombeau fut fidèle,
Reçut, à la mort de sa belle,
Une coupe d'or ciselé.

Comme elle ne le quittait guère,
Dans les festins les plus joyeux,
Toujours une larme légère
A sa vue humectait ses yeux.

Ce prince, à la fin de sa vie,
Légua tout, ses villes, son or,
Excepté la coupe chérie,
Qu'à la main il conserve encor.

Il fait à sa table royale
Asseoir ses barons et ses pairs,
Au milieu de l'antique salle
D'un château que baignaient les mers.

Alors, le vieux buveur s'avance
Auprès d'un vieux balcon doré;
Il boit lentement, et puis lance
Dans les flots le vase sacré.

Le vase tourne, l'eau bouillonne,
Les flots repassent par-dessus;
Le vieillard pâlit et frissonne ...
Désormais il ne boira plus.

II.

Il était un roi de Thulé,
A qui son amante fidèle
Légua, comme souvenir d'elle
Une coupe d'or ciselé.

C'était un trésor plein de charmes
Où son amour se conservait:
A chaque fois qu'il y buvait
Ses yeux se remplissaient de larmes.

Voyant ses derniers jours venir,
Il divisa son héritage,
Mais il excepta du partage
La coupe, son cher souvenir.

Il fit à la table royale
Asseoir les barons dans sa tour;
Debout et rangée à l'entour
Brillait sa noblesse loyale.

Sous le balcon grondait la mer.
Le vieux roi se lève en silence,
Il boit, frissonne, et sa main lance
La coupe d'or au flot amer!

Il la vit tourner dans l'eau noire,
La vague en s'ouvrant fit un pli,
Le roi pencha son front pâli ...
Jamais on ne le vit plus boire.

Diese zwei Übertragungen der Goetheschen Ballade stammen von demselben Übersetzer, von Gérard de Nerval. Die erste steht in seiner Faustübertragung, die zweite in seinen gesammelten Gedichten.

Beide Versionen zeigen uns trotzdem und gerade weil sie zum Besten zählen, was französische Übersetzungskunst zur Zeit der Romantik an deutscher Lyrik vermochte, was an ihr eben immer unübersetzbar blieb.

Die Strophenform ist in beiden Übertragungen anders als in der deutschen Ballade. Das Original reimt nach der Formel a b a b, die Übersetzungen: Fassung I a b b a in der ersten, a b a b in den übrigen Strophen, Fassung II durchgängig a b b a.

Beiden französischen Fassungen liegt das strenge Gesetz der Silbenzählung zugrunde. In jeder Strophe sind zwei Verse (die männlichen) acht- und zwei (die weiblichen) neunsilbig. Schon dieses gibt dem Gedicht in französischer Sprache einen ganz anderen Charakter, gibt ihm ein festes Fundament, das es im Deutschen nicht hat, nimmt ihm andererseits die Ausdrucksfähigkeit eines wechselnden Rhythmus; denn dadurch, daß bei Goethe die ersten drei Strophen freie Taktfüllungen und freien Auftakt haben, erhalten sie etwas Leichtes und Bewegliches und heben sich deutlich von den folgenden Versen der Strophen vier und fünf und den zwei ersten der Strophe sechs ab, die ganz gleichmäßig gemessen eine feierliche und ernste Stimmung zum Ausdruck bringen. Die letzten zwei Verse des Gedichtes dann sind wieder bewegt und frei und bringen so eine Entspannung, eine Lösung, ein Ausklingen. In keiner der französischen Fassungen findet sich etwas davon wieder.

Ähnliches auch ist von der Sprache zu sagen. Bei Goethe finden sich in jenen beiden getragenen Strophen (vier und fünf) lange, schwerwiegende und feierlich klingende Wortzusammensetzungen wie „Königsmahle", „Vätersaale", „Lebensglut". Die übrigen Strophen haben viele schlicht volkstümliche Worte und Wendungen: „Buhle", „Schmaus", „er kam zu sterben", „die Augen täten ihm sinken" und die apostrophierten: „leert'", „zählt'", „Städt'", „gönnt'". Die Gedichte Gérards aber haben einen gleichbleibenden, viel weniger ausdrucksvollen Sprachcharakter. Wir finden hier weder jene sprechenden Wortzusammensetzungen noch jene volksliedhaften Züge.

Auch bei Nerval finden wir — wenn auch nicht in dem Maße, wie bei den frühern Übersetzern deutscher Lyrik — den Willen zur Klärung, Deutung und Ausschmückung; wir finden auch hier Zusätze.

Der „goldene Becher" wird in beiden französischen Fassungen zu „une coupe d'or ciselé". In der zweiten erhält er sogar noch den Zusatz „comme souvenir d'elle". So wird der Wert des Bechers veräußerlicht, verdeutlicht, rationalistisch erklärt. Und jenes schlichte: „den Becher nicht zugleich" geben beide viel ausführlicher, erklärend und ausschmückend wieder: I. „excepté la coupe chérie, qu'à la main il conserve encore." II. „mais il excepta du partage la coupe, son cher souvenir."

Auch die Situation und Szenerie wird im Französischen wiederum genauer und deutlicher beschrieben: „Alors, le vieux buveur s'avance, auprès d'un vieux balcon d'oré", heißt es in der ersten und „sous le balcon grondait le mer" in der zweiten Fassung. Das ist ein Gedanke, der bei Goethe überhaupt nicht ausgedrückt ist, aber ein klareres und deutlicheres Bild der ganzen Situation übermittelt.

Bestimmend, ins Konventionelle, ja Zeremonielle gehend sind die Verse:

I.

Il fait à sa table royale
Asseoir ses barons et ses pairs.

II.

Il fit à la table royale
Asseoir les barons dans sa tour;
Debout et rangés à l'entour
Brillait sa noblesse loyale.

wo Goethe nur sagt:

Er saß beim Königsmahle
Die Ritter um ihn her.

„Une traduction française“, so sagte einmal Rivarol, der berühmte französische Literator, „une traduction française est toujours une explication.“ Die Wahrheit dieses Wortes läßt sich an all diesen Übersetzungen wieder und wieder feststellen. Zu klären, das Verworrene, das oft Dunkle zu deuten und das rein Gefühlshafte dem Verstande näher zu bringen, danach streben, bewußt oder unbewußt alle französischen Übersetzer, selbst Gérard de Nerval, obwohl er sich bemüht um äußerste Treue in der Übersetzung: „Il vaut mieux, je crois“, so sagt er einmal, „s'exposer à laisser quelques passages singuliers ou incompréhensibles que de mutiler un chef-d'oeuvre.“ Trotzdem zeigen alle seine Übersetzungen eine sehr französische Bestimmtheit und Klarheit im Ausdruck. Dies auch sind die Eigenschaften, die Goethe an der Übersetzung seines „Faust“ gelobt hatte.

„Le style de Gérard“, schrieb später Theophile Gautier, „était une lampe qui apportait la lumière dans les ténèbres de la pensée et du mot. Avec lui, l'allemand sans perdre de sa couleur ni de sa profondeur, devenait français par la clarté.“ (Portraits et souvenirs, 1875.)

Andere aber sind sich dessen wohl bewußt, daß eine französische Übersetzung das Unbestimmte, Schwebende, die Mystik deutscher Lyrik niemals wiedergeben kann. So schreibt Xavier Marmier in seiner Einleitung zu der Übersetzung eines Gedichtes von Novalis in der „Nouvelle Revue Germanique“ vom Jahre 1833:

„Je ne puis pas donner les pages suivantes comme une traduction littérale de Novalis. Je crois qu'il est presque impossible de traduire littéralement en notre langue cet auteur. La poésie allemande admet déjà par elle-même dans ses tournures et ses expressions une sorte de vague que nous ne supporterions pas en français et ce vague devient bien autre chose quand il s'y joint un mysticisme comme celui de Novalis. Il m'a fallu pour me conformer au génie de notre langue essentiellement claire, précise et assez prude et revèche, soit dit en passant, retrancher en certains endroits, ajouter en d'autres, employer quelque fois toute une ligne, pour rendre la signification d'un mot, et prendre aussi sur moi d'interprêter de temps à autre la pensée de l'auteur.“

So also kommt es, daß jene geheimnisvoll unbestimmte, jene schwebende Atmosphäre, jenes tief Gefühlshafte, jenes tief Irrationale der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes in der französischen Übertragung verloren geht. So auch kommt es, daß von jener bestrickenden, verführerischen Musikalität wenig nur in die Übersetzung eingehen konnte. Auch von dem volkstümlichen Ton, der den Liedern Goethes und Bürgers soviel Frische und Ursprünglichkeit gibt, ist gar nichts

in französischer Sprache zu finden. Trotzdem die Kritiker und Theoretiker der französischen Romantik den hohen poetischen Wert einer volkstümlichen Sprache tief erkannt hatten, trotzdem es auch in Frankreich, in den französischen „Chansons populaires" gewiß eine solche volkstümlich poetische Sprache gab, war es nicht möglich, den volkstümlichen Ton der deutschen Lyrik auch in das französische Gedicht zu übertragen. So sehr vermochte nicht einmal ein Gérard de Nerval oder Blaze de Bury von der Tradition, von dem Geschmack der Zeit sich loszulösen. Volkstümliche Worte wie „seine Buhle", „jeden Schmaus", „der alte Zecher" aus Goethes „König in Thule" etwa gibt Blaze de Bury durch ganz konventionelle Ausdrücke wieder: „sa belle", „à tout repas", „le vieux compère", und Gérard de Nerval: „son amante", „dans les festins", „le vieux roi". Wendungen wie „er kam zu sterben" oder „die Augen täten ihm sinken" haben beide wieder ganz konventionell ausgedrückt; Blaze de Bury: „lorsqu'il fallut quitter la vie", und „(il) sentit ses yeux s'appesantir", und Gérard de Nerval: „voyant ses derniers jours venir", „le roi pencha son front pâli". Apostrophierte Worte wie lehrt', zählt', Städt', gönnt' hat keiner von ihnen im Französischen nachgeahmt, trotzdem auch die französische Volkspoesie gerade den Apostroph sehr häufig aufweist. Auch andere Eigenheiten der französischen Volkspoesie, wie das Hinzufügen und Weglassen von Lauten und Silben, Kontraktionen, Weglassen des Personalpronomens der ersten und dritten Person vor Verben finden sich nirgends in den Übersetzungen deutscher volksliedhafter Gedichte[32]). Zu sehr war diese Sprache und Dichtung des einfachen Volkes in Frankreich verachtet, als daß der Übersetzer es hätte wagen dürfen, ihre Eigentümlichkeiten in die Sprache und Dichtung der hohen Kunst einzuführen. Selbst das Beispiel der so sehr bewunderten volkstümlichen deutschen Lyrik vermochte es nicht, in Frankreich eine Brücke zu schlagen zu der Sprache des ursprünglichen Volkes.

VI. Der Eindruck auf die Zeitgenossen — Andere Wege der Vermittlung — Von Mensch zu Mensch — Ueber englische Sprache und Dichtung — Durch die deutsche Musik.

Wenn nun auch all diese französischen Übertragungen niemals deutsche Lyrik in ihrem Tiefsten und Besten wiedergeben konnten, so vermochten sie doch eine große, eine umwandelnde Wirkung auf das romantische Frankreich auszuüben.

Wir dürfen diese Übersetzungen nicht von uns aus und nicht von einem absoluten Standpunkt aus beurteilen, wenn wir nicht in der Einschätzung der Wirkung, die sie auf das damalige Frankreich haben konnten, gänzlich fehlgehen wollen. Nicht ein unverändertes Herübernehmen einer fremden Gattung, nicht ein vollständiges Aneignen fremder Wesensart kann es sein, was im geistigen Austausch der Völker fruchtbringend und fördernd wirkt. Es ist Spiegelung der fremden Art und Kunst in eigener Geistigkeit, durch welche ein Volk, durch welche seine Dichter Wunderdinge hervorzubringen vermögen. So dürfen wir auch diese Übersetzungen, wenn wir die Möglichkeit einer Wirkung richtig beurteilen wollen, nicht aus der Zeit und nicht aus den Verhältnissen herausheben.

Nur in der Brechung, die französische Geistigkeit der deutschen Lyrik und dem deutschen Liede gab, konnte sie in Frankreich überhaupt aufgenommen und verstanden werden. Immer wieder lesen wir in einer Kritik über französische Übersetzungen deutscher Lyrik, wie sehr Änderungen als angenehm empfunden werden. Man weiß dem Übersetzer Dank, wenn er das allzu Neue, allzu Fremde und allzu Deutsche in seiner Übertragung zu mildern, zu mäßigen und französischer Eigenart anzupassen versteht. So lobt der „Mercure du XIXème siècle“ vom Jahre 1823 an jenen Schiller-Übersetzungen Camille Jordans, einen Stil „pure, facile, harmonieux, qui tempère l'effet souvent étranger et bizarre de l'original“.

Noch im Jahre 1830 schreibt ein französischer Kritiker in der „Revue Encyclopédique“ anläßlich einer Übersetzungsserie betitelt „Romances, ballades et légendes“ von Boucher de Perthes: „La légende nous vient d'Allemagne, où Bürger l'a rendu populaire. Son théâtre est le moyen-âge, sa mythologie le christianisme avec le cortège des fables nées des imaginations du nord. Telle l'a trouvée M. Boucher de Perthes. Mais il la transforme avant de nous la rendre“, und er rühmt an diesen Übersetzungen eine „conception moins fantastique“, eine „couleur moins étrange“, „sa langue moins trivialement colorée“.

Trotz aller Verwandlung, die deutsche Lyrik, deutsche Lieder und Balladen in französischer Sprache durchgemacht hatten, empfand man sie doch als sehr fremd, sehr neu und deutsch. Noch aus der ungetreuesten Übersetzung fühlte man in Frankreich einen neuen Ton heraus, die schlechteste noch vermochte den Dichter der jungen Generation ein neues, fremdes Reich der Poesie ahnen zu lassen, vermochte den brennenden Wunsch nach Erneuerung und Auffrischung der eigenen Dichtung in ihm zu erwecken. Schon jene Analysen, die Frau von

Staël von deutschen Gedichten gegeben hatte, machten tiefen Eindruck auf den französischen Leser.

„Mme de Staël donna surtout l'impulsion en popularisant par des extraits pleins de goût la beauté de la poésie germanique. Le mouvement se continua. Les productions remarquables des muses étrangères ont passé successivement dans notre langue, et l'apparition de leurs beautés inconnues nous a découvert de nouvelles sources de richesses. Dès lors de pieux préjugés furent ébranlés, d'injustes préventions tombèrent. La comparaison fit sentir plus vivement la nécessité de renouveler une veine épuisée: et l'on reconnut que notre poésie n'est trop souvent, comme Boileau l'a rigoureusement définie, que la „rime et la raison". On commence à désirer quelque chose de plus." (Le Courrier français, 1821, Archaud: Les oeuvres dramatiques de Goethe.)

Auch jener Sammelband Schillerscher Gedichte, den Camille Jordan im Jahre 1821 herausgab, fand sehr viel Beachtung, ward oft in Zeitschriften kommentiert und beurteilt. Der Haupteindruck, den man aus diesen Übersetzungen gewann, war der einer sehr starken Originalität von etwas sehr Fremdem, sehr Neuem und sehr Erstrebenswertem.

„Ces poésies de Schiller", so schreibt der „Mercure du XIXème siècle", „sont remarquables par le talent incontestable de l'auteur, par leur grande originalité, par une simplicité naïve, qui se trouvent souvent unies à la plus bizarre affectation."

Dieser Eindruck der Fremdheit, so berichtet uns Eggli[33]) in seinem Buche über Schiller und die französische Romantik, sei so lebhaft gewesen, daß man nicht im geringsten daran dachte, dem Übersetzer seine Auslassungen, seine Milderungen vorzuwerfen. Man empfand im Gegenteil in diesen Übertragungen die Eigenart der Schillerschen Lyrik sehr ausgeprägt.

„Sans être parvenu à la perfection de son modèle, M. Camille Jordan donne une haute idée de ce qu'il a traduit."

Die Kritiker mit romantischer Tendenz sahen in diesen Übertragungen eine reiche Quelle der Inspiration für die französische Dichtung. Die Gegner der Romantik aber tadelten sie im Namen des Geschmackes[34]).

Auch jenes Urteil über die Goethe-Übersetzungen der Frau Panckoucke beweist, wie gerade so ungetreue Übersetzungen damals zu wirken vermochten, beweist, daß noch an dem französischen Gewande, das der deutschen Lyrik immer wieder umgelegt wurde, ein Hauch jenes deutschen Wesens hängen geblieben war.

„Le génie du poète allemand", so heißt es dort, „s'y réproduit dans son originalité et dans sa simplicité native, revêtu des grâces françaises."

Noch in dieser sehr französischen Aufmachung empfindet der Franzose jenes spezifisch Deutsche, das er in Goethes Lied immer wieder verkörpert sieht, jene Einfachheit und Natürlichkeit, jene tiefe Seelenhaftigkeit und Gefühlswärme. Er vergleicht Goethe mit Voltaire und sagt folgendes von dem deutschen Dichter aus:

„Le poète allemand plus simple, plus naïf que lui s'adresse à l'âme et chacun de ses traits éveille un sentiment."

Durch alle Verzerrung hindurch noch vermögen ihm diese Gedichte jenes Goethesche Naturgefühl, jenen deutschen Pantheismus zu übermitteln:

„Goethe, a dit avec raison un critique, comprend la nature non pas seulement en poète mais en frère ... Comme le poète fait sentir le pouvoir mystérieux que peuvent excercer les phénomènes de la nature dans cette pièce du „pêcheur"!."

Der Eindruck und die Wirkung der Nervalschen Übersetzungen aber ist gar nicht hoch genug einzuschätzen. Er, der Schöpfer jener bezaubernd einfachen Prosa, in der er deutsche lyrische Gedichte übertragen, bringt etwas so vollkommen Neues, vermag soviel von deutscher Wesensart in seine Sprache hinüber zu tragen, daß man, wenn auch seine Übersetzungen nicht gute und getreue Übersetzungen in unserm Sinne sind, sie doch als ganz deutsch empfinden mußte. Von Nervals Übertragung der „Lenore" sagte einmal Théophile Gautier, sie sei „aussi allemande que l'original".

Daß auch von jener Musikalität des Goetheschen Liedes, von jenen geheimnisvollen Harmonien, die Beethoven immer wieder zur Komposition anregten, in der Übertragung Nervals nicht alles verloren gegangen war, bezeugt eine Aufzeichnung aus Berlioz Memoiren. Der französische Komponist erzählt von dem tiefen Eindruck, den Goethes Faust in der Übertragung Gérard de Nervals auf ihn gemacht, und weiter:

„Cette traduction en prose contenait quelques fragments versifiés, chansons, hymnes etc. Je cédai à la tentation de les mettre en musique."

Was nun aber von deutscher Lyrik, von deutschen Liedern und Balladen nicht durch französische Übersetzungen in die Geisteswelt des romantischen Frankreich einzudringen vermochte, konnte auf andern Wegen noch Eigentum des französischen Menschen werden.

Ein solcher Weg ging von Mensch zu Mensch in direkter und unmittelbarster Wirkung. Sainte-Beuve selbst, der in spätern Jahren jede Möglichkeit eines deutschen Einflusses einzuschränken versuchte, mußte gestehen, daß die großen französischen Romantiker, wenn sie auch der deutschen Sprache nicht mächtig waren, wenn ihnen auch ein eigener direkter Einblick in die deutsche Geisteswelt nicht möglich war, doch in ihrer nächsten Nähe, in ihrem engsten Freundeskreise immer Männer hatten, die mit Deutschland, mit deutscher Kultur und Kunst tief vertraut waren, die es sich zur höchsten Aufgabe machten, Vermittler deutschen Geistes in Frankreich zu sein. Da war Henri Blaze de Bury: „très jeune alors, mais déjà curieux et aux faits", da war Gérard de Nerval: „qui de bonheur se multipliait et était comme le commis-voyageur littéraire de Paris à Munich". Da waren Émile Deschamps, Henri Delatouche und andere noch. Da waren auch solche Zeitgenossen der französischen Romantik, die wieder und wieder nach Paris kamen und mit den großen Dichtern zusammentrafen, wie die Frau von Staël und Benjamin Constant, wie Charles de Villers und Camille Jordan. Da waren jene vielen Vermittler deutschen Geistes, die keine sichtbaren Spuren ihres Einflusses in Frankreich hinterlassen haben, jene Emigranten vor allem, die reiche Kenntnisse von deutscher Sprache, von deutscher Art und Kunst von ihrem Aufenthalt im deutschen Nachbarlande nach Frankreich gebracht hatten.

Ein anderer Weg aber war derjenige über England und über englische Sprache und Dichtung. Bürgers „Lenore" etwa war in Frankreich zuerst durch englische Übersetzungen bekannt geworden. (Frau von Staël: De la poésie allemande; und Baldensberger[35]).) Die großen Dichter des romantischen Frankreich, Lamartine, Hugo, Musset, Vigny, Sainte-Beuve, haben die Engländer gelesen und studiert. Sie ahmten auch die Dichter der „Seeschule" vor allem und Byron nach, jene englischen Dichter, die von deutschem Geiste, von deutscher Lyrik entzündet ihre Lieder sangen. Erst verbunden mit der englischen Lyrik hat das deutsche Lied in Frankreich seinen großen Einfluß ausüben können.

Nichts aber vermochte das Lied über die deutschen Grenzen hinaus zu tragen, nichts vermochte ihm so sehr die Liebe und das Verständnis der Welt und Frankreichs zu erwecken, wie die deutsche Musik. Wie die deutsche Lyrik erst in ihrer Verbindung mit der deutschen Musik ihre ganze Macht entfalten kann, so vermochte sie auch erst in der Verbindung mit ihr in Frankreich tief und umwandelnd zu wirken. Die Musik als die eigentlich deutsche Sprache, als der ureigenste Aus-

druck deutscher Wesensart und deutscher Geistigkeit, sie, die keiner Übersetzung bedarf, sie, die unmittelbar und rein zu wirken vermag, sie ist es, die der deutschen Lyrik die Tore Frankreichs und die Herzen der französischen Menschen erst ganz geöffnet hat. Die deutsche Liedermusik ist es, die das ganze Wesen der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes in sich birgt und ohne Worte in die Seele des französischen Menschen zu dringen, dort zu zünden vermag. Schon die Musikalität der Sprache im Lied hat eine geheimnisvolle Macht über die Seele des französischen Romantikers.

„C'est surtout la mélodie des sons qui, réunissant l'étendue sans limites précises à un mouvement sensible mais vague, donne à l'âme ce sentiment de l'infini qu'elle croit posséder en durée et en étendue." (Sénancour: Obermann.)

Das Lied gerade, dessen Wort ihm nicht verständlich ist, dessen Wesen er also nicht mit der Vernunft erfassen kann, vermag um so tiefer auf die irrationalen Kräfte in ihm einzuwirken, um so stärker in seiner Seele zu zünden. Und wenn diese unverstandene Sprache das Deutsche ist, so bedeutet es in seinen Augen einen noch größeren Vorteil. Denn der Klang dieser deutschen Sprache erscheint ihm in seinem Tiefsten Romantik zu sein.

„J'aime les chants, dont je ne comprends point les paroles. Elles nuisent toujours pour moi à la beauté de l'air ou du moins à son effet. Il est presque impossible que les idées qu'elles expriment soient entièrement d'accord avec celles que me donnent les sons. D'ailleurs l'accent allemand a quelque chose de plus romantique."

Er liebt die einfachen Gesänge der Alpen, jene schweizerischen Kuhreihen, die ihm allein durch den Klang das Wesen des Romantischen offenbaren.

Dieses schon, daß das deutsche Wort Lied in Frankreich zuerst auf dem Gebiete der Musik eindrang und dort Wurzel schlug, zeigt, daß wirksamer als alle Übersetzung und früher als sie die Musik es war, die dem französischen Geiste das Reich, das unbekannte, geheimnisvolle Reich der deutschen Lyrik geöffnet. Noch im Jahre 1841 schreibt Blaze de Bury in seiner Abhandlung über die deutsche Lyrik:

„En France le mot de lied n'éveille encore qu'une idée toute musicale."

Und weiter: „En fait de lieds, nous ne connaissons guère que ceux de Schubert et de Dessauer."

Dies entspricht nun zwar nicht den Tatsachen, denn wir zeigten ja, daß früh schon Übersetzungen deutscher Lieder in Frankreich

bekannt waren, zeugt aber doch dafür, welch wichtige Rolle die Musik bei der Verbreitung der deutschen Lyrik in Frankreich spielte.

Der Einfluß der deutschen Musik auf die französische Romantik war ein unendlich großer und tiefer Die deutsche Musik hatte seit dem Jahre 1828, da Hagenbeck Beethovens „Eroica“ in Paris aufführte, in Frankreich rasche und weite Verbreitung gefunden, hatte gewaltige Triumphe gefeiert. Berlioz wird der Schüler Beethovens und nennt sich selbst „un musicien à trois quart allemand“. Auch Schuberts Liedermusik hat früh schon in Frankreich große Liebe und tiefes Verständnis zu wecken vermocht. In den dreißiger Jahren wird sie geradezu Mode.

„Depuis quelques années“, so schreibt die „Revue de Paris“ vom Jahre 1836, „une renommée musicale s'élève en France et grandit sans cesse ... Aujourd'hui, tout amateur de la musique vraie, sentie et simple dans son expression, a un culte pour la musique de Schubert.“ Wenn Beethoven als großer Symphoniker im Orchester und im riesigen Saale herrsche, so sei Schubert „l'auteur des ballades“ im Salon und am Klavier besonders beliebt.

Besser als jede Übersetzung vermögen seine Kompositionen den französischen Menschen das Verständnis für die Wesensart der deutschen Lyrik, der deutschen Lieder und Balladen zu vermitteln. Denn sie sind allgemein verständlicher Ausdruck dessen, was das Innerste und Tiefste dieser Lyrik ist. Schubert hat dieses Tiefste, dieses Innerste erfaßt, hat der musikalischen Seele ihrer Sprache den angemessenen Ausdruck verliehen.

So findet denn der französische Romantiker in der Musik Schuberts alles wieder, was ihm das deutsche Lied so wertvoll und so nachahmungswürdig erscheinen ließ, all das, was französische Übertragungen nur mangelhaft wiederzugeben vermocht hatten, was das französische Gewand, das die Übersetzer der deutschen Lyrik umgelegt undeutlich nur ahnen ließ.

Hier findet er jenen volkstümlichen Ton, den die französische Sprache niemals getroffen hat, jene erschütternde Einfachheit und Schlichtheit. Denn auch die Musik Schuberts nährt sich wie die Lyrik Goethes von der ursprünglichen Kunst des Volkes, in der Musik und Lyrik noch innig verbunden sind. Aus der einfachen Musik des Volksliedes schöpft er immer neue Kraft und neue Inspirationen. Und so tragen seine Kompositionen, wie die Lyrik Goethes, auf der höchsten Höhe der Kunst noch die Zeichen ihres Ursprungs: Sie sind ursprünglichster, unmittelbarster und wahrhaftigster Ausdruck der Seele, von

oft ergreifender Schlichtheit. Wie das einfache Volk weint und lacht, wie es liebt und leidet, kommt, wie in Goethes Lyrik, in dieser Musik zum Ausdruck. Dieser deutsche Musiker singt wie das deutsche Volk, singt, weil er leidet, singt, weil er glücklich ist. Wie die Seele des deutschen Volkes, so ist auch seine Seele von tiefster Religiosität und sein Lied steigt empor aus der Sehnsucht nach Gott und dem All, fließt empor über alle Grenzen ins Unbegrenzte und Unendliche einer heiligen Ewigkeit. Dieser Musiker liebt auch die Natur, lebt mit ihr und fühlt mit ihr. Er liebt ihre Sonne, ihre Heiterkeit und ihre Freude, und sie singen aus seinem Lied in unendlicher Schönheit. Er liebt mehr noch ihre dunklen und wilden Seiten und seine Seele ist wie sie, wild und tobend in brausendem Gewittersturm, ist traurig, düster wie sie. Und so ist seine Musik.

Wörtlicher Anklang an jene Schilderungen deutscher Lyrik, deutscher Lieder und Balladen, die wir immer und immer wieder bei den französischen Theoretikern gefunden haben, sind die Beschreibungen dessen, was Schuberts Musik dem französischen Menschen zu übermitteln vermochte:

Die großen Vorzüge dieses Komponisten, so schreibt ein Kritiker der „Revue de Paris“ im Jahre 1836, seien: „une grande originalité, un profond sentiment poétique, une verité d'expression surprenante, un rhythme neuf, une manière délicate de sentir les allusions du poète, une imagination ardente, tempérée par un penchant à la mélancolie et une certaine onction religieuse, un tour plein de charme et de la simplicité, de l'abandon dans la modulation. C'est une âme ardente qui cherche le bonheur dans les objets qui l'environnent, mais ne pouvant jamais être rassasiée, elle se tourne d'elle-même vers le ciel. Elle se remue dans le fini, mais elle reflète l'infini.“

All das, was die französische Sprache niemals wiederzugeben vermochte, ausdruckshafter noch als selbst die deutsche Sprache dem Eingeweihten es zu geben vermag, gibt nun dem Franzosen die Musik Schuberts.

„Connaissez-vous un seul bruit de la nature“, so sagte einmal Musset, „dont il n'ait pas surpris l'individualité? Personne, comme lui, ne s'entend à peindre l'eau, et quel variété de touche, quelles nuances de pinceau; l'eau qui fait aller le moulin de la „belle Menière“ n'est point la même que l'eau du svelte et clair ruisseau où, parmis les roseaux et les caillouties, danse la truite vagabonde. Il a, comme nous disions en rhétorique, des onomatopées dont aucun musicien avant lui ne s'était douté, il a des roulements, des rhythmes, des tic-tacs qui réveil-

lent en vous la mémoire de mille bruits perçus réellement et qui vous reviennent.“ (Blaze de Bury: Goethe et Beethoven.)

Und Saint-René Taillandier erklärt, daß nichts so sehr wie die Musik Schuberts einen Eindruck von dem tiefen Gefühl in Heines Lied zu geben vermöge: „Les lieder de Schubert donnent seuls une idée de cette désolation infinie exprimée en quelques sons rapides ...“ (R. d. d. M. 1852.)

Neben Schubert ist es vor allem Dessauer, dessen Lieder in Frankreich bekannt und verbreitet waren. Blaze de Bury widmet diesem Komponisten und seinen Vertonungen Uhlandscher Lyrik einen Aufsatz in der „Revue des deux Mondes“ vom Jahre 1835. Den Liedern Uhlands, so heißt es hier, deren großes Verdienst es sei, jeder Empfindung Ausdruck zu geben, der Empfindung der Freude und der Trauer, des Glückes und des Leides, die eine helle Frühlingssonne oder ein grauer Herbstnebel im Menschen erweckt, diesen Liedern habe Dessauer oft den angemessenen musikalischen Ausdruck gegeben.

„M. Dessauer a souvent traduit avec bonheur l'expression douce et familière de cette poésie. La musique de M. Dessauer est composée avec soin; originale souvent, elle ne chante jamais que selon le sentiment qu'elle a dans le coeur.“

Man kann also sagen, daß die deutsche Lyrik, daß das deutsche Lied, trotz der großen Schwierigkeit, die eine Übertragung ins Französische bieten mußte, in Frankreich einzudringen vermochte, daß es dem französischen Dichter der romantischen Zeit doch möglich war, deutsche Lyrik, deutsche Lieder und Balladen kennen zu lernen, nicht nur oberflächlich kennen zu lernen, sondern daß es ihm möglich war, die fremde Gattung in ihrem Tiefsten zu erahnen, zu erfassen, in ihrer ganzen Schönheit, in ihrer Neuheit, Kraft und Ursprünglichkeit. Es konnte also geschehen, wie es die Theoretiker und Kritiker ersehnt und gewünscht, daß ein Funke aus diesem Strahlenbündel auch in der Seele des französischen Dichters zündete, daß aus dem blühenden Frühling der deutschen Poesie ein befruchtender Same in französischer Erde einschlug und Wurzel faßte, um hier im fremden Erdreich Blüten und Früchte zu tragen.

Dritter Teil: Die Dichtung.

VII. Die romantischen Dichter Frankreichs — Ihre Beziehungen zu Deutschland — Zu deutscher Dichtung und Musik — Die neue Dichtung in ihrem Verhältnis zu französischer und deutscher Geistigkeit.

Waren aber die jungen Dichter Frankreichs bereit, diesen zündenden Funken zu empfangen, waren sie bereit, jenem Hauch eines neuen Geistes, den die Theoretiker und Übersetzer aus Deutschland herüberzutragen sich immer und immer wieder bemühten, waren sie bereit, ihm ihre Seele zu öffnen, sich von ihm bilden und wandeln zu lassen? Trotz aller Unkenntnis der deutschen Sprache konnte keinem unter ihnen Deutschland, deutsche Art und Kunst fremd bleiben. Jeder von ihnen mußte von der Strömung der Zeit, die von deutschem Geiste beherrscht war, irgendwie berührt werden. Wenn ein französischer Schriftsteller von dieser Zeit sagt: „Le génie de la France est amoureux de l'Allemagne", so gilt dieses Wort nicht zum geringsten Teil von den Dichtern des romantischen Frankreich. Sie sind wie gebannt von jenem zauberischen, träumenden und singenden Deutschland, das ihnen seit dem hymnischen Werk der Frau von Staël als Land der Romantik, als Heimat der Musik und der Poesie vor Augen stand. Sie lieben dieses deutsche Nachbarland, lieben es, weil sie mit der Frau von Staël daran glauben, daß von dort her eine Erneuerung der eigenen Kultur und Kunst kommen wird, lieben es, weil sie in deutscher Wesensart den natürlichen Gegenpol zu eigener Geistigkeit erkannt und die Notwendigkeit einer unablässigen Wechselwirkung eingesehen haben, lieben es später mehr noch um der Schätze willen, die sie von ihm empfangen.

In Deutschland sah Lamartine früh schon die letzte und einzige Möglichkeit einer aufblühenden großen Kultur:

„Tu es heureux", so schreibt er im Jahre 1818 an einen Freund in Deutschland, „d'être forcé d'apprendre l'allemand. Tout considéré il n'y a plus que cette nation qui pense: les Anglais jouissent en matérialistes du monde physique, les Italiens sont morts, et nous délirons. Toute l'Europe recule, et ils avancent; mais ils iront plus loin que nous

n'avons été, parcequ'ils fondent tout sur un principe vrai et sublime: Dieu et l'infini. Lis-les beaucoup et tu reviendra plus avancé que si tu avais passé deux siècles dans les salons les plus distingués de Paris. J'envie ton sort ..." (Eggli)[36]).

Auch Musset gesteht, wie sehr er schon in früher Jugend Deutschland vor allen andern fremden Ländern verehrte und bewunderte:

J'adorais tour à tour l'Angleterre et l'Espagne
L'Italie et surtout l'emphatique Allemagne.
Que n'eussé-je fait, pour savoir le patois,
Que le savetier Sachs mit en gloire autrefois.

Und noch im Jahre 1837: „... achetons Goethe, Schiller et Wieland, nous sommes sauvés, tout est venu de là."

Keiner aber bekennt sich wie Victor Hugo zu Deutschland, keiner feiert Deutschland Zeit seines Lebens wie er. Voll Begeisterung singt er seinen Hymnus auf die deutsche Nation:

Aucune nation n'est plus grande que toi ...

Deutschland ist die Mutter Europas: „L'Allemagne est pour l'occident ce qu'est l'Inde pour l'orient, une sorte de grande aieule: nous la vénérons." (Actes et paroles, 1870.)

„L'Allemagne, il (l'auteur) ne le cache pas, est une des terres qu'il aime et une des nations qu'il admire. Il a presque un sentiment filial pour cette noble et sainte patrie de tous les penseurs. S'il n'était pas français, il voudrait être allemand." So heißt es in einem Vorwort zu Hugos „Rhin" vom Jahre 1842. Und am Schlusse des Buches steht jenes berühmte, oft zitierte Wort, das zu einer Vereinigung aufruft, einer Vereinigung von Deutschland und Frankreich zu ewigem Bunde, denn Deutschland und Frankreich, sie beide vereinigt, vermögen die ganze Menschheit zu repräsentieren:

„La France et l'Allemagne sont essentiellement l'Europe. L'Allemagne est le coeur, la France est la tête.

L'Allemagne et la France sont essentiellement la civilisation: L'Allemagne sent, la France pense."

Nur zusammen können sie groß und bedeutend sein. Ein Land ist die notwendige Ergänzung des andern. Deutschland ist die „collaboratrice naturelle de la France". („Rhin" préface.)

Wie weit aber die Kenntnis Deutschlands, deutscher Kultur und Kunst bei den Dichtern der französischen Romantik ging, ist nur

sehr schwer festzustellen. Sainte-Beuve erklärt einmal, daß die romantischen Dichter Frankreichs Deutschland nur von ferne verehrt, seine Dichter aber nicht gekannt haben, daß sie Goethe selbst, von dem sie immer wieder sprachen, den sie wie keinen sonst bewunderten und ehrten, nur mehr ahnten, als wirklich erfaßt hatten.

Es sind uns aber hier und dort Aussprüche und Bekenntnisse der französischen Romantiker überliefert, die uns ahnen lassen, daß sie tiefer eingeweiht waren in deutsche Dichtung, mehr Verständnis für sie hatten und tiefer von ihr beeinflußt waren, als Sainte-Beuve selbst es zugeben wollte.

Lamartine, von dem Sainte-Beuve gesagt hat, er sei „parfaitement étranger à l'Allemagne", hatte innige Beziehungen zu Deutschland und zu deutscher Dichtkunst. Er hat Goethe gekannt und tief verehrt, sagte von ihm aus, daß seine Spuren in der Literaturgeschichte Deutschlands und der Welt niemals ausgelöscht werden könnten. Goethes Mignon-Lied, so erzählt der französische Dichter selbst in seinen „Confidences", dieses sehnsüchtige Lied hatte ihm, ehe er noch Italien selbst gesehen, die Schönheit und Reinheit des südlichen Himmels offenbart.

Weniger hoch schätzte er Schiller ein. Er war ihm nur das Talent, während Goethe ihm den großen Genius bedeutete. Doch eines seiner Gedichte liebte er und stellte es dem größten in der Dichtung gleich: „Das Lied von der Glocke."

„Cependant Schiller égala et dépassa un jour son maître dans un poème lyrique presque sans égal dans la poésie de toutes les langues modernes, intitulé „La cloche". Ce dithyrambe réfléchi et vociféré tout à la fois sur l'instrument aérien qui sonne à la fois les prières, les douleurs, les glas funèbres, les naissances, les effrois de l'homme est digne de rester dans la mémoire de la postérité ..."

Und für Vigny gehörten Goethe und Schiller zu den großen Dichtern „adorés par les nations civilisées", deren Werke in Übersetzungen den großen Dichterwerken der französischen Nation angegliedert werden sollten[37]).

Von Musset wissen wir, daß seine Bibliothek sehr wohl mit Übersetzungen deutscher Dichter versehen war, wir wissen auch, daß er Goethes Werke behielt, als er im Jahre 1834 einen Teil seiner Bücher ausschied[37]). Goethe und Schiller, beide las er schon in früher Jugend, las sie und ahmte sie nach, und sie halfen ihm zur Überwindung des Klassizismus:

„Dès l'âge de quinze ans, sachant à peine lire,
Je dévorais Schiller, Dante, Goethe et Shakespeare,
Le front me démangeait en lisant leurs écrits.
Quant à ces polissons qu'on admirait jadis,
Tacite, Cicéron, Virgile, Horace, Homère,
Nous savons, Dieu merci, quel cas on en peut faire,
Dans les secrets de l'art prompte à m'initier,
Ma muse en bégayant, tentait de plagier."

Für Goethe vor allem hegt er tiefe Bewunderung und Verehrung. Er nennt ihn und Byron „les deux plus beaux génies du siècle après Napoléon". Der deutsche Dichter ist ihm „le grand poète", „le noble Goethe", ein „demi-Dieu, le patriarche d'une littérature nouvelle".

„Lorsque les règles manquent, lorsque la foi s'éteint, lorsque la langue d'un pays s'altère et se corrompt, c'est alors qu'un homme comme Goethe peut montrer ce qu'il vaut et créer tout à la fois le moule, la matière, et le modèle."

Heinrich Heine ist er persönlich begegnet. Die beiden Dichter trafen sich oft bei gemeinsamen Bekannten in Paris, und es ist kein Zweifel, daß Musset Heines Dichtungen gekannt hat.

Welch unendlich große und wichtige Rolle aber die deutsche Musik im Leben Alfred de Mussets gespielt hat, ist oft schon aufgezeigt worden. Mozart, Beethoven, Schubert, die großen deutschen Musiker, er kennt sie, liebt sie und hegt tiefstes Verständnis für ihr Werk.

„Deutsche Musik lebte in Mussets Herzen fort. Als schon die Schatten des Todes ihm nahten und Fieberphantasien seinen Geist umhüllten, tönten herrliche Weisen in sein Ohr. „Entendez-vous cette phrase de Beethoven? Comme cela est beau! Et celle-ci, qui est du divin Mozart, et cette autre de Chopin, de Schubert?" (Haape)[38]).

Wie hoch auch Victor Hugo deutsche Musik, wie hoch er Beethoven schätzte und verehrte, davon haben wir schon an anderer Stelle gesprochen.

Théophile Gautier war ein fanatischer Bewunderer von Goethes „West-östlichem Diwan", und er liebte Heinrich Heine wie keiner sonst. In seinen Schriften finden sich überall Heine-Zitate, hier ein witziges Wort, dort eine Strophe aus einem Lied. Mme Joubert, eine Zeitgenossin und Freundin beider Dichter, sagte von Gautier aus, er sei von Heines Poesie und von Heines Geist ganz durchdrungen gewesen: „... il était vraiment imbu des poésies et de l'esprit de l'illustre écrivain."

Selbst Sainte-Beuve war ein Verehrer und Kenner der deutschen Dichtung. Für die Lyrik der schwäbischen Dichter, für die Gedichte Uhlands, Schillers, Kerners war er besonders empfänglich. Ein melancholischer Grundton in Uhlands Lyrik vermochte ihn vor allem zu erschüttern. Doch war auch ihm Goethe der Repräsentant deutschen Wesens und deutscher Kunst. Um seine Gestalt kreisen Sainte-Beuves Gedanken immer wieder, und Goethe ist ihm „la patrie allemande".

Wie genau aber Gérard de Nerval die deutsche Dichtung kannte, wie tief er sie verstand, davon haben wir schon oft gesprochen. Er träumt von all jenen Sagengestalten der deutschen Volkspoesie, „ces petits gnômes bien-faisants ..., ces êtres panthéistes éclos sur le sol germain".

Noch kurz vor seinem Tode schrieb er sein begeistertes Buch „Loreley: Souvenir d'Allemagne". Immer ist Deutschland das Land seiner Sehnsucht geblieben und deutsche Poesie das Idealbild seiner Dichtung.

„Cette fée radieuse des brouillards, cette ondine fatale comme toutes les nixes du nord qu'a chantée Henri Heine, elle me fait signe toujours: elle m'attire encore une fois."

Ihren höchsten Ausdruck fand diese Deutschland- und Goethe-Verehrung der jungen romantischen Generation in Frankreich in jenem Geschenk, das Goethe im Jahre 1830 empfing, und von dem uns Eckermann berichtet. Es waren die Bildnisse und Werke berühmter französischer Zeitgenossen, Bildnisse und Werke von Sainte-Beuve, Ballanche, Victor Hugo, Balzac, Alfred de Vigny, Jules Janin, Émile Deschamps und andern. Aus einem Briefe Deschamps konnte Goethe ersehen, so erzählt Eckermann, welcher Einfluß ihm auf das neue Leben der französischen Literatur zugestanden wurde und wie die jungen Dichter ihn als ihr geistiges Oberhaupt verehrten und liebten.

Wenn auch Sainte-Beuve all diese Beweise tiefster Verehrung und wirklicher Kenntnis deutscher Kunst und Dichtung nicht anerkennen wollte, wenn er ihnen dieses entgegenhielt:

„Même lorsqu'on imitait il y avait une certaine ignorance première, une demi-science qui prêtait à l'imagination et lui laissait de la latitude",

so zeugen doch die Werke dieser Dichter selbst davon, wie tief auch noch durch dieses halbe Wissen hindurch deutsche Geistigkeit auf das romantische Frankreich zu wirken vermochte, zeigt es vor allem die Lyrik, die da so neu und fremd in der französischen Dichtung

aufsteigt, und die von den französischen Zeitgenossen selbst als Einbruch eines fremden germanischen und deutschen Geistes empfunden, die von ihnen als unfranzösisch, als der alten nationalen Tradition feindlich, abgelehnt, oder als neue, von nordischem Geiste befruchtete große französische Dichtung anerkannt und gefeiert wurde.

Im Jahre 1829 erschien im „Globe" ein Aufsatz über die Gedichte Alfred de Vignys, der davon beredtes Zeugnis ablegt. Reine Lyrik, so heißt es hier, sei eine für Frankreich beinahe neue Gattung. Lange hätten die Kritiker Frankreichs die alten Regeln auf diese neue Gattung angewandt, sie mit alten Maßen gemessen. Sie glaubten Wunder zu wirken, wenn sie die lyrischen Dichtungen den Gesetzen der einzigen wirklich französischen Gattung, den Gesetzen des Dramas, unterordneten, und deshalb, weil die jungen romantischen Dichter Frankreichs wahrhaft lyrische Dichtungen schufen, Dichtungen, die weder denjenigen eines Racine, eines Corneille noch Voltaire ähnlich waren, hielt man sie für Barbaren.

„L'imagination et la rêverie sont choses si rares dans nos climats, qu'il se trouva peu de lecteurs qui sentirent du premier coup le mérite d'oeuvres qui s'adressent à deux facultés que si peu de gens possèdent ... A entendre les premiers lecteurs des poésies de Alfred de Vigny, c'était un écrivain d'une incorrection révoltante, prétentieux, obscure à idées laborieusement inintelligibles. Mais nous avons trouvé dans ce soit disant barbare, l'écrivain le plus suave, le plus mélodieux, le plus artiste; une langue poétique nouvelle, d'une fraîcheur, d'un éclat, d'une richesse ravissante. De pareilles poésies decorées d'un nom d'auteur anglais ou allemand auraient indubitablement obtenu parmis nous un succès éclatant. Mais M. de Vigny est français et personne n'a voulu se compromettre en le louant comme on en fait à un étranger."

Auch in der „Revue Encyclopédique" desselben Jahres lesen wir Ähnliches über die Oden und Balladen Victor Hugos. Der französische Kritiker lehnt diese Gedichte, wie überhaupt die ganze romantische Dichtung als unfranzösisch ab. Die französischen Romantiker, so sagt er, verkennen das Wesen ihrer Sprache und ihrer Nation:

„On les voit en français parler anglais et allemand."

Die romantischen Dichter Frankreichs verderben die französische Sprache, nehmen ihr die Klarheit und Bestimmtheit und machen sie so zur letzten aller Sprachen. Und die Gedichte Victor Hugos sind ihm ein Musterbeispiel für diese so ganz unfranzösische romantische Dichtung:

„En lisant „les Ballades“ et „les Orientales“ de Hugo, j'ai mis de côté le génie et les habitudes de notre langue supposant que je lisait la traduction littéraire de quelque poète étranger.“

Victor Hugo vor allen erscheint seinen Zeitgenossen als sehr stark von germanischem Geiste durchdrungen. So sagte Goethe zu Eckermann, nachdem er seine Oden und Balladen gelesen hatte, Hugo sei ein entschiedenes Talent, auf den die deutsche Literatur Einfluß gehabt. Und Heinrich Heine sah in Victor Hugo Eigenschaften, die sehr stark an germanische Wesensart erinnern: Seine Einbildungskraft, seinen tiefen kindlichen Optimismus, die seinen Gedanken Phantasie und Gemüt verleihen und auch jenen oft maßlosen Schwung, der sich so schwer mit dem romanischen Gefühl für Maß und Grenze vereinigen läßt (Lutetia). Auch Freunde Hugos empfanden diesen deutschen Zug seines Wesens. Paul Meurice schreibt in einem Artikel über Hugos Rhein:

„Je ne connais pas d'Allemand plus profondément germanique que l'auteur des „Orientales“.“ (L'Artiste, 1842.)

Von Gérard de Nerval hat Théophile Gautier einmal gesagt, seine Gedichte seien wie Übersetzungen aus unbekannten deutschen Dichtern (Histoire du Romantisme).

Daß auch in der Lyrik Sainte-Beuves ein deutscher Ton aufklang, auch das erkannte man damals schon in Frankreich. Lamartine sagt dieses von seinen „Consolations“ aus:

„On a raillé ses consolations, poésies un peu étranges, mais les plus pénétrantes qui aient été écrites en français depuis qu'on pleure en France. Quant à moi, je ne puis les relire sans attendrissement. Attendrir, n'est-ce pas plus qu'éblouir? Si Werther avait écrit un poème la veille de sa mort, ce serait certainement celui-là.“ (Léon Séché: Lamartine de 1816 à 1830.)

VIII. Wesenszüge der romantischen Lyrik Frankreichs — Unmittelbarkeit — Irrationalismus — Musikalität.

Diese Lyrik, die so neu und fremd im romantischen Frankreich aufblüht, trägt nun wirklich jene Züge, die französische Theoretiker und Kritiker als Wesenszüge der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes erkannt und den französischen Dichtern immer wieder gepriesen hatten.

Diese Lyrik ist nicht mehr, wie alle vorromantische Dichtung Frankreichs, auf dem Boden der Gesellschaft erwachsen und für sie bestimmt. Ein ganz neuer Raum und eine ganz neue Bedeutung wird ihr zuerkannt. Sie soll nicht mehr nur einem Kreise von Gebildeten angehören, nicht mehr nur ihrer Unterhaltung dienen, sondern sie soll wieder eine Rolle spielen im Leben des französischen Volkes, soll wieder, wie alle ursprüngliche Dichtung, volkstümlich werden.

„Elle doit se faire peuple et devenir populaire", so erklärt Lamartine in der Vorrede zu seinen „Méditations Poétiques" vom Jahre 1834. Wohl habe, so fährt er fort, die französische Poesie dieses schon einmal versucht:

„La poésie s'est faite chanson, pour courir sur l'aile du refrain dans les champs et dans les chaumières."

Sie habe aber dem Volke nicht gegeben, wonach es verlangt, denn sie sei zu wenig umfassend, zu sehr politisch gewesen. Die wahrhaft große volkstümliche Poesie müsse in Frankreich erst geschaffen werden:

„Cette poésie est à créer; l'époque la demande, le peuple en a soif."

An ihnen, an den großen Dichtern, ist es, dem Volke diese Dichtung zu geben, sie ihm zu schenken, indem sie sich wieder mehr der Natur und der Empfindung nähern:

„Il (le peuple) est plus poète par l'âme que nous, car il est plus près de la nature. Mais il a besoin d'un interprète entre cette nature et lui. C'est à nous de lui servir, et de lui expliquer, par ses sentiments rendus dans sa langue, ce que Dieu a mis de beauté, de noblesse, de générosité, de patriotisme et de piété enthousiaste dans son coeur."

Die Gedichte Lamartines vermochten auch zu erfüllen, was der Dichter von ihnen gefordert, sie vermochten der französischen Dichtung einen Teil jener tiefen Macht zurückzugeben, die der Dichtung in ursprünglicheren Zeiten, die dem deutschen Liede in so hohem Maße eigen ist. Der Romantiker Charles Nodier sagt von der Lyrik Lamartines dieses aus:

„A la place d'une frivole recherche de traits précieux, d'un pénible enchaînement d'antithèses affectées de la triste monotonie des fables grecques, de l'insipide ennui du polithéisme, on y trouve des pensées, des sentiments, des passions, qui font rêver le coeur; d'énergiques vérités qui agrandissent l'âme et la rapprochent de sa céleste

origine. La poésie reprit une partie de l'empire qu'elle avait excercée dans les temps primitifs, et à l'époque où nous vivons c'est le plus beau de ses triomphes." (Vorrede zu Lamartines Meditationen.)

Diese Lyrik kommt nun wirklich, wie das deutsche Lied, aus dem irrationalen Grunde der menschlichen Seele, sie steigt empor aus tiefsten Tiefen, und sie ist wie dieses zwecklos und frei. Der französische Romantiker hat wieder und wieder sein Erleben und Fühlen ausgesungen, wie es ihm erblüht, wie es ihm das Schicksal auf den Weg gestreut, ganz natürlich, ganz wahr und ganz ursprünglich. Und so ist sein Gedicht innerlichste und unbewußte Offenbarung seiner Seele, innerlichste und unbewußte Offenbarung der menschlichen Seele überhaupt.

„Voici quatre livres de poésies", so schreibt Lamartine in der Vorrede zu seinen „Harmonies", „écrites comme elles ont été senties, sans liaison, sans suite, sans transition apparente: la nature en a mais n'en montre pas; poésies réelles mais non faites, qui sentent moins le poète que l'homme même, révélation intime et involontaire de ses impressions de chaque jour, pages de sa vie intérieure inspirées tantôt par la tristesse, tantôt par la joie, par la solitude ou par le monde, par le désespoir ou l'espérance, dans ses heures de sècheresse ou d'enthousiasme, de prière ou d'aridité." (1830.)

Und von seinen „Méditations" sagt er im Jahre 1834: „Elles auront été le soupir modulé de mon âme en traversant cette vallée d'exil et de larmes, ma prière chantée au grand être, et aussi quelque fois l'hymne de mon enthousiasme, de mon amitié ou de mon amour pour ce que j'ai vu, connu, admiré ou aimé de bon et de beau parmi les hommes; un souvenir à toutes les vies dont j'ai vécu et que j'ai perdues."

Unermüdlich kämpft ein Dichter wie Victor Hugo gegen die Vorbilder einer rationalistisch-klassizistischen Zeit, kämpft für die Freiheit der irrationalen schöpferischen Mächte im Dichter:

„Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son coeur." (Odes et Ballades, Préface.)

Die Seele des einzelnen Menschen, mit all ihren Bewegungen und Erschütterungen, sie, die in einer Zeit der Vernunftherrschaft nichts gilt und nichts vermag, sie, die in einer solchen Zeit vor den allgemeinen Interessen der Gesellschaft und der Politik ganz zurücktreten muß, wird jetzt wieder als reiche Quelle der Dichtung erkannt.

„Il a semblé à l'auteur que les émotions d'une âme n'étaient pas moins fécondes pour la poésie que les révolution d'un empire."

So kommt es, daß das Gebiet, das dem Dichter offen steht, unbegrenzt ist, denn das Gefühl vermag über alle Grenzen hinaus zu fließen, vermag in tiefste Tiefen zu dringen und aus ihnen das wahrhaft Dichterische emporzuheben.

„Le domaine de la poésie est illimité ... La poésie c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout." Die Lyrik Victor Hugos wird wie die Lyrik Goethes Ausdruck dieser innersten Seele des Menschen und der Dinge. Diese Lyrik ist Widerhall des oft Unaussprechbaren, das unbestimmt und vage in des Dichters Seele aufsteigt, wenn er von all dem Leben berührt wird, das rings um ihn atmet und leidet und dahinstirbt.

„Ce n'est point là de la poésie de tumulte et de bruit", so sagt Victor Hugo selbst von seinen „Feuilles d'Autonme" aus; „ce sont des vers séreins et paisibles, des vers comme tous le monde en fait ou en rève, des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée, des vers de l'intérieur de l'âme."

Eine dahinwelkende Blume, ein sinkender Stern, die untergehende Sonne, eine Ruine oder eine moosbewachsene Gasse, das ist es, wovon diese Gedichte singen; und es ist die Liebe wieder und wieder, die Liebe in Verbindung mit einem tief religiösen Gefühl.

Seine „Contemplations" nennt Hugo selbst „les mémoires d'une âme": „Ce sont en effet, toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, riants et funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayon à rayon, soupir à soupir, et mêlés dans la même nuée sombre. C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil; c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir et qui s'arrête éperdu au bord de l'infini. Cela commence par un sourire, continue par un sanglot et finit par un bruit du clairon de l'abîme."

Und wir erinnern uns, daß dieses gerade von den Theoretikern und Kritikern an der deutschen Lyrik so sehr gerühmt worden war, daß sie unmittelbarster Ausdruck eines ganzen menschlichen Lebens, der ganzen Skala menschlichen Empfindens ist.

Auch Alfred de Vigny, auch Théophile Gautier und Gérard de Nerval haben eine Lyrik geschaffen, die tief aus dem Irrationalen kommt, von einer Aufrichtigkeit und Ursprünglichkeit der Empfindung, wie es sie vorher in der französischen Dichtung nicht gab. Sainte-Beuve aber hat es versucht, der französischen Lyrik eine noch innerlichere Richtung zu geben. Er träumt von einer „poésie

intime", „populaire, familière, domestique", einer Dichtung, die weniger hochstrebend ist als diejenige Lamartines und Vignys, weniger phantastisch und weniger auf Glanz und Farbe gerichtet als oft die Lyrik Victor Hugos, einer Lyrik, die noch inniger, wahrer und erlebter ist als sie.

Kein romantischer Dichter Frankreichs aber hat die Erschütterungen seiner Seele, die Empfindungen seines Herzens mit solcher Unmittelbarkeit, mit solcher Ursprünglichkeit ausgesungen, wie Alfred de Musset.

Ce livre est toute ma jeunesse,
Je l'ai fait sans presque y songer.

Dieses sagt der Dichter einleitend selbst von seinen „Premières Poésies" aus.

Musset nun singt wirklich wie der Vogel singt. Sein Gedicht ist unbewußter und ungewollter Ausdruck seines Fühlens und Erlebens.

„C'est le sentiment pure, nu comme la vérité, lorsqu'elle s'échappe de son puits, avant aucun revêtement, sans apprêt et presque sans souci de l'art, un jet de passion sorti tout chaud du coeur: ..." (Émile Montégut)[39]).

Was schon Rousseau gefordert, der romantische Dichter hat es nun verwirklicht. Er hat die Grenzen überschritten, die das oberste Vernunftprinzip der Dichtung gezogen, jene Grenzen, die ihn von der Natur, von Gott und von den Menschen getrennt. Liebe und Religion werden die Hauptthemen seiner Dichtung, und er hat den Weg gefunden zum Herzen der Natur und jenen Weg hinaus über alle Schranken der Wirklichkeit und der Erfahrung in ein unbekanntes, unheimliches Reich des Phantastischen. Es klingt in dieser Lyrik wirklich alles auf, was die französischen Theoretiker im deutschen Liede so begeistert. Liebe, Religion und Naturgefühl in gegenseitiger Verbindung und Durchdringung. All jene Klänge, die in Gedanken an die Geliebte, in Bewunderung vor der Schönheit der Natur in des Dichters Seele aufsteigen und in sein Gedicht hinüberklingen, sind erfüllt von tiefster Religiosität.

L i e b e u n d R e l i g i o n und ihre gegenseitige Durchdringung, wir finden sie wieder und wieder in der Dichtung Lamartines und in der Dichtung Victor Hugos, und Liebe ist das, was das Gedicht Alfred de Mussets immer wieder besingt, Liebe in einem für Frankreich ganz neuen Sinn. Es ist nicht mehr, wie bei Béranger etwa, ein leichtes und frivoles Gefühl, sondern es ist die Liebe als unerbittliches Schicksal.

Wie der Dichter des deutschen Liedes die tiefe Verbundenheit von Mensch und Natur besingt, so klingt nun auch in dem Gedicht des französischen Romantikers jener deutsche Pantheismus auf. Der französische Lyriker singt als Bruder der Natur und als ihr Freund. Er besingt sie als seine Trösterin und auch als jenes unheimliche dämonische Wesen, das mit tiefstem Grauen seine Seele erfüllt.

Die allbeseelte Natur ist es, aus der ihm die Stimme Gottes erklingt, sie ist die reiche Quelle, aus der sein Gedicht emporsteigt; denn ihr Innerstes ist Musik, wie die tiefste Seele des Menschen und die tiefste Seele aller Dinge Musik ist:

„La Portia de Shakespeare", so sagte einmal Hugo, „parle quelque part de cette musique que tout homme a en soi ..."

Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le crois, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous."

Und wir erinnern uns an jenes andere Wort Victor Hugos, das von allen Dingen aussagt, ihr Innerstes sei Poesie. Wie für den Sänger deutscher Lieder, wird nun auch für den romantischen Lyriker Frankreichs alle Poesie zu Musik:

„La poésie c'est le chant intérieur", so erklärt Lamartine. „Je n'ai fait des vers que comme vous chantez en marchant, quand vous êtes seul et débordant de force, dans les routes solitaires de vos bois. Cela marque le pas et donne de la cadence aux mouvements du coeur et de la vie. Voilà tout."

Auch für Musset, und gerade für ihn stehen Poesie und Musik in innigster Verbindung.

„La poésie est si essentiellement musicale qu'il n'y a pas de si belle pensée devant laquelle un poète ne recule, si la mélodie ne s'y trouve pas ..." (Le poète et le prosateur.)

Sein eigenes Gedicht steigt empor aus einer geheimnisvollen Musik in seinem Innern:

„Je n'ai encore entendu que les premiers accents de la mélodie qui est peut-être en moi. Cet instrument va bientôt tomber en poussière, je n'ai pu que l'accorder, mais avec délice" (Haape)[40].

Es ist auch wirklich so, daß eine tiefe Musikalität, eine unendliche Melodie die ganze Lyrik der französischen Romantik durchzieht und sie erst zur Lyrik in unserm deutschen Sinne macht. Ein ganz neuer ungeahnter Reichtum kommt in die französische Sprache, etwas Fließendes und Bewegtes. Eine neue, unerschöpfliche

Quelle hat sich in ihr aufgetan. Jene geheimnisvollen Harmonien, die für das deutsche Lied so bezeichnend sind, klingen nun auch in der französischen Sprache auf und geben ihr eine Ausdruckskraft, die sie niemals vorher besaß. Die französische Sprache hat in der Zeit der Romantik ihre Bestimmtheit und Klarheit und ihre Plastik verloren, ist freier, unbestimmter und dunkler geworden.

Was Victor Hugo etwa für die Befreiung der französischen Sprache und der französischen Metrik getan hat, stellt er selbst in einem Gedichte dar:

J'ai foulé le bon goût et l'ancien vers français
Sous mes pieds, et, hideux, j'ai dit à l'ombre: „sois!"
Et l'ombre fut. — Voilà votre réquisitoire.
Langue, tragédie, art, dogmes, conservatoire,
Toute cette clarté s'est éteinte et je suis
Le responsable et j'ai vidé l'urne des nuits.
. . . . . .
... le vers, qui sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse vantait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt desormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.
. . . . . .
Les écrivains ont mis la langue en liberté.

Und er hat erkannt, daß die wahrhaft dichterische Sprache nicht nur von Reim und Vernunft bestimmt ist (la rime et la raison), wie Boileau einmal erklärt hat, sondern, daß sie aus dunkleren Tiefen steigt, daß sie etwas Geheimnisvolles, von der Vernunft nicht zu Erfassendes ist.

Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu;
Créé par qui? Forgé par qui? jailli de l'ombre;
Montant et descendant dans notre tête sombre
Trouvant toujours le sens comme l'eau le niveau;
Formule des lueurs flottantes du cerveau.
. . . . . .
Rêveurs, tristes, joyeux, amers, sinistres, doux,
Sombre peuple, les mots vont et viennent en nous;
Les mots sont les passants mystérieux de l'âme.

Die französische Romantik schafft neue Worte, neue Wortbildungen und Wendungen, bereichert ihre Sprache nach Möglichkeit und erweitert sie. Man erkannte in dieser Wandlung der französischen Sprache in Frankreich selbst den deutschen Einfluß:

> On rirait d'un auteur, dont les vers trop français
> Au lecteur mécontent ne présentent jamais
> Ni d'un mot colossal le hardi barbarisme
> Ni d'un tour inconnu l'élégant germanisme.

So schreibt spottend ein französischer Kritiker im Jahre 1825, und auch Sainte-Beuve klagt, daß die französische Literatur sich mit deutschen Metaphern belastet habe[41]).

Diese Wandlung der französischen Poesie, das sahen wir schon, kam nicht plötzlich. Sie war vorbereitet schon im 18. Jahrhundert. Die Befreiung von den Banden der Vernunft, von den Forderungen eines klassizistischen Geschmackes und einer rationalistischen Gesellschaft, die Hinwendung zu Natur, zu Gefühl und Empfindung, hatte schon damals eingesetzt, und die Anfänge der Lyrik in Frankreich sind schon in der Prosa Rousseaus und Chateaubriands zu finden. Doch der eigentliche Durchbruch einer reinen Lyrik und ihre volle Entfaltung kommt nun erst mit dem 19. Jahrhundert, kommt erst unter dem Einfluß der deutschen Musik, der deutschen Lyrik und des deutschen Liedes.

IX. Der deutsche Einfluß — Schillers Gedankenlyrik — Die volkstümliche deutsche Ballade — Das Lied.

Welch große und wichtige Rolle diese deutsche Lyrik, dieses deutsche Lied in der neuen Poesie der französischen Romantik gespielt, das zeigt die französische Dichtung selbst, zeigen all jene Imitationen, die uns in ihr begegnen, jene Anklänge an deutsche Lyrik, an deutsche Lieder und Balladen, zeigt auch der wahrhaft deutsche liedhafte Ton, der immer wieder in ihr aufklingt.

Es ist die gedankliche Lyrik Schillers[42]), die auch auf die Dichter zuerst zu wirken vermochte. Auffallende Ähnlichkeit herrscht zwischen dieser Schillerschen Lyrik und den Meditationen Lamartines, jenen frühesten lyrischen Gedichten der französischen Romantik. Liebe, Religion und Natur, Vergänglichkeit und Tod, Unbefriedigung in den engen Grenzen der Menschheit, den Fesseln des

Leibes und Sehnsucht nach Entgrenzung, immer wieder klingen diese Themen an bei Schiller und bei Lamartine, manchmal mit unverkennbarer Ähnlichkeit. So singt Lamartine in seiner berühmten Meditation über den Menschen:

Borné dans sa nature, infini dans ses voeux,
L'homme est un dieu, tombé, qui se souvient des cieux;
Soit que déshérité de son antique gloire,
De ses déstins perdus, il garde la mémoire;
Soit que de ses désirs l'immense profondeur
Lui présage de loin sa future grandeur.

Und Schiller in dem Gedichte „Geheimnis der Reminiszenz":

Weine Laura! dieser Gott ist nimmer,
Du und ich des Gottes schöne Trümmer,
Und in uns ein unersättlich Dringen,
Das verlor'ne Wesen einzuschlingen,
Gottheit zu erschwingen.

Sehr schillerisch klingt auch dieses:

Dans la prison des sens enchaîné sur la terre,
Esclave, il sent un coeur né pour la libérté;
Malheureux, il aspire à la félicité.

Es ist derselbe Gedanke, der oft in Schillers Lyrik zum Ausdruck kommt, in dem oben zitierten Gedicht und in jenem andern: „Das Ideal und das Leben" etwa.

Auch zwischen der philosophischen Lyrik Alfred de Vignys und derjenigen Schillers besteht Ähnlichkeit in Thema und Ton. So erinnert Vignys „Maison du Berger", wie Eggli[42]) gezeigt hat, in wörtlichem Anklang an Schillers „Melancholie an Laura".

Die Natur spricht zum Dichter:

Je roule avec dédain sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations;
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
J'ignore en les portant les noms des nations.
On me dit une mère et je suis une tombe.
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe ...

Und der Dichter:

Et dans mon coeur alors je la haie, je vois
Notre sang dans son onde et nos morts sous son herbe,
Nourissant de leurs sucs la racine des bois.

Bei Schiller heißt es ähnlich:

Untergrub denn nicht der Erde Veste
Lange schon das Reich der Nacht?
Unsre stolz auftürmenden Paläste,
Unser Städte majestät'sche Pracht
Ruhen all auf modernden Gebeinen;
Deine Nelken saugen süßen Duft
Aus Verwesung; deine Quellen weinen
Aus den Becken einer Menschengruft.

Bis in die Lyrik Mussets hinein finden sich Anklänge an Schiller. Wen erinnerte der Anfang von „Rolla“ nicht ganz deutlich an Schillers „Götter Griechenlands“?

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marcheait et respirait dans un peuple de dieux?
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
Secouait, vièrge encore, les larmes de sa mère
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux?
Regrettez-vous le temps où les Nymphes lascives
Ondoyaient au soleil parmis les fleurs des eaux?
Et d'un éclat de rire agaçaient sur les rives
Les Faunes indolents couchés dans les roseaux ...

Ein Zusammenhang besteht wohl auch zwischen Mussets „Nuit de Mai“ und Schillers „Alpenjäger“.

Suivons-nous le chasseur sur les monts escarpés?
La biche le regarde, elle pleure et supplie.

Jetzo auf den schroffen Zinken
Hängt sie, auf dem höchsten Grat
Mit des Jammers stummen Blicken
Fleht sie zu dem harten Mann.

Auch jene Auffassung der Liebe als höchstes und einziges Gut, als das, was allein das Leben lebenswert macht, findet ähnlichen Ausdruck bei Musset wie bei Schiller.

Ninon, Ninon, que fais-tu de la vie?
. . . . . .

Comment vis-tu, toi qui n'as pas d'amour?
. . . . . .

Ouvrez-vous, jeunes fleurs. Si la mort vous enlève,
La vie est un sommeil, l'amour en est le rêve,
Et vous aurez vécu si vous avez aimé.
(A quoi rêvent les jeunes filles.)

Das Herz ist gestorben,
Die Welt ist leer,
Und weiter gibt sie
Dem Wunsche nichts mehr.
Du Heilige, rufe dein Kind zurück,
Ich habe genossen das irdische Glück,
Ich habe gelebt und geliebet!
(Des Mädchens Klage.)

Sainte-Beuve hat Schillers „Erwartung" in einem Gedichte nachgeahmt und hat es vermocht, den deutschen Ton in die französische Sprache hinüber zu tragen:

La grille s'ouvre! il est bien l'heure;
J'entends comme un verrou crier ...
Non; c'est un jonc qu'un souffle effleure;
C'est la brise du soir qui pleure.
Dans les branches du coudrier.

Oh! pour mieux recevoir ma jeune bien-aimée,
Feuillage, embellis-toi; fleurissez, verts gazons;
Berceaux, pour mieux couvrir sa pudeur enflammée,
En alcôve entr'ouvrez vos discrètes cloisons;
Et quand son pied, pliant sur un beau corps qui penche,
Cherchera son chemin jusqu'à moi qui l'attends,
Longs ramaux, qu'au passage écarte sa main blanche,
Jouez dans ses cheveux, sans l'arrêter longtemps!

Vor allem aber ist es das „Lied von der Glocke", das die Romantiker immer wieder beschäftigte. Deutlichste Spuren hat dieses deutsche Gedicht in der Lyrik der französischen Romantik hinterlassen. Lamartine hegte eine große Vorliebe für die Stimme der Glocke, die zu Ernst und religiösen Gefühlen zu stimmen vermag. Sein Gedicht „La Cloche de Village" aus den „Recueillements Poétiques" klingt wie ein fernes Echo von Schillers Glocke.

Si quelque main pieuse en mon honneur te sonne,
Des sanglots de l'airain, oh! n'attriste personne:
Ne va pas mendier des pleures à l'horizon!
Mais prends ta voix de fête, et sonne sur ma tombe,
Avec le bruit joyeux d'une chaîne qui tombe
Au seuil libre d'une prison.

Et toi, saint porte-voix des tristesses humaines,
Que la terre inventa pour mieux crier des peines,
Chante! Des coeurs brisés le timbre est encore beau!
Que ton gémissement donne une âme à la pierre,
Des larmes aux yeux secs, un signe à la prière,
Une mélodie au tombeau!

In einem andern Gedichte Lamartines heißt es mit fast wörtlichem Anklang an Schiller:

Ah! c'est que depuis le baptème
La cloche au triste tintement
A tant sonné pour ce que j'aime,
L'agonie et l'enterrement!
(La Cloche.)

Den ausdruckshaften, wechselnden Rhythmus des Liedes hat Lamartine in seinem „Jocelyn" nachgeahmt. Auch hier werden die Partien des Gedichtes, welche die Arbeit der Handwerker schildern, rhythmisch scharf von denjenigen abgehoben, welche die lyrischen Betrachtungen des Dichters zum Ausdruck bringen[43]).

Auch bei Vigny begegnen wir den Spuren dieses Einflusses. Man darf wohl in dem Gedichte „Le Bal" eine Erinnerung an das Schillersche Lied sehen. Denn hier wie dort ist es der Wechsel von Handlung und Betrachtung, von Wirklichkeit und Traum, der in der Bewegung des Rhythmus zum Ausdruck kommt.

Und auch Victor Hugo hat die Glocke in einem Gedichte verherrlicht:

La cloche! écho du ciel, placé près de la terre!
Voix grondante, qui parle à côté du tonnerre,
Faite pour la cité comme lui pour la mer!
Vase plein de rumeur qui se vide dans l'air!
(Chants du Crépuscule à Louis B.)

Doch viel wichtiger und bedeutender als die Lyrik Schillers war die volkstümliche deutsche Ballade für die Entfaltung der französischen Lyrik. Sie erst vermochte tief und umwandelnd auf die jungen Dichter Frankreichs zu wirken, sie erst vermochte Frankreich, französischer Dichtung etwas zu geben, was sie vorher nicht besaß.

Das Bewußtsein, daß die Ballade von Deutschland her nach Frankreich gekommen, war in den romantischen Dichtern selbst sehr stark, und sie haben sich auch öfters darüber geäußert.

Alfred de Musset spricht von der „manie des ballades arrivant d'Allemagne". „Les Allemands ont fait des ballades, nous en faisons, c'est à merveille." (Lettre de Dupuis et Cotonet, 1836/37.)

Schon im Jahre 1830 hatte ein Kritiker der „Revue Encyclopédique" dieses festgestellt: „La légende nous vient d'Allemagne où Bürger l'a rendu populaire." Und Blaze de Bury schreibt im Jahre 1835 in der „Revue des deux Mondes": „La ballade existait là (en

Allemagne) depuis longtemps à titre de poésie nationale, bien avant qu'on eut songé à l'inventer chez nous. Goethe et Schiller florissaient. La tradition brute avait pris entre leurs mains sa forme poétique. C'était donc tout profit. Il n'y avait qu'à traduire.

On sait combien d'imitations de Uhland, de Goethe, de Bürger nous arrivèrent de tous côtés ..."

Unter dem Einfluß dieser deutschen Ballade blüht in Frankreich eine ganz neue Dichtung auf, eine Lyrik, deren Welt das Helldunkel zwischen Mensch und Natur ist, eine Welt voll Geheimnis und Wunder, wo die Natur beseelt und von unheimlichen Wesen bevölkert ist, wo aus jedem Baum eine Stimme spricht, aus jedem Wasser ein lockender Gesang ertönt, und wo die Nacht unheimliche und erschrekkende Gebilde birgt. Ja, der Pantheismus in Goethes „Erlkönig" und „Fischer" und die unheimliche Welt des Phantastischen in Bürgers „Lenore" werden in den zwanziger Jahren geradezu symbolisch für die Dichtung der französischen Romantik. Im Jahre 1824 schon hatte Viennet in seiner „Epître aux Muses sur le Romantique" in ironischer Weise die neue romantische Dichtung geschildert mit deutlicher Anspielung auf diese volkstümliche deutsche Ballade:

... C'est une vérité qui n'est point la nature,
C'est la mélancolie et la mysticité;
C'est l'affectation de la naïveté;
C'est un monde idéal qu'on voit dans les nuages;
Tout, jusqu'au sentiment, n'y parle qu'en images;
C'est la voix du désert, c'est la voix du torrent,
Où le roi des tilleuls, où le fantôme errant
Qui le soir, au valon vient siffler ou se plaindre.
Des figures enfin qu'un pinceau ne peut peindre;
C'est un je ne sais quoi dont on est transporté,
Et moins on le comprend, plus on est enchanté.

Man findet denn wirklich auch ihre Spuren überall in der Lyrik des romantischen Frankreich. Jener deutsche Pantheismus, das Gefühl für eine tiefe Verbundenheit der menschlichen Seele mit der Seele der Natur, wie sie in Goethes Ballade zum Ausdruck kommt, taucht nun immer wieder in der Dichtung Frankreichs auf. Victor Hugo etwa hat unter dem Eindruck der Goetheschen Balladen sein Gedicht „La Fée et la Périe" geschrieben.

Où vas-tu donc, jeune âme? Ecoute!
Mon palais pour toi veut s'ouvrir.
Suis-moi, des cieux quitte la route.
. . . . . .

Tu pourra jouer à toute heure
Dans mes beaux jardins aux fruits d'or;
. . . . . .

Viens, belle enfant! Je suis la Fée.
Je règne aux bords où le soleil
Au sein de l'onde rechauffée
Se plonge éclatant et vermeil.

Wer fühlte sich bei diesen Versen nicht unwillkürlich an Goethes „Erlkönig", an Goethes „Fischer" erinnert? Der deutsche Einfluß ist unverkennbar in Thema und Ton. Es ist die geheimnisvolle, unheimliche Einwirkung der Naturkräfte und Dämonen auf die menschliche Seele, die bei Goethe wie bei Hugo in ausdrucksvoller Weise gestaltet ist.

Und es ist wieder und wieder in Victor Hugo, in seinen Balladen ein Hauch jenes deutschen Pantheismus. Dem französischen Romantiker ist die irrationale Welt der Mythen und Märchen aufgegangen, welche die französischen Theoretiker und Kritiker in Deutschland gefunden und ihren Zeitgenossen als reiche Schätze der Poesie hingestellt hatten. Keiner liebt wie Hugo diese Welt der Feen, Nixen und Elfen.

... J'aime, en un rêve sans effroi
Qu'une fée au corps diaphane,
Ainsi qu'une fleur qui se fâne,
Vienne pencher son front sur moi.

Dieses singt er in der ersten seiner Balladen, und die zweite führt uns ein in das ganze geheimnisvolle Reich der Naturgeister und der Phantome, das dann so oft wieder in seiner Dichtung aufsteigen sollte:

La nuit, qui, peuplant l'air de figures livides,
Donne aux âmes des morts des robes de vapeur!
. . . . . .

Je suis l'enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve,
Fils du printemps qui naît du matin qui se lève,
. . . . . .

Voici l'heure où les morts dansent d'un pied débil.
La lune au pâle front les regarde, immobile;
Et le hideux vampire, ô comble de frayeur!
Soulevant d'un bras fort une pierre inutile,
Traîne en sa tombe ouverte un tremblant fossoyeur.

Bientôt, nains monstrueux, noirs de poudre et de cendre,
Dans leur gouffre sans fond les gnômes vont descendre.
Le follet fantastique erre sur les roseaux.
Au frais ondin s'uni l'ardente salamandre,
Et de bleuâtres feux se croisent sur les eaux.

Eine ganze Welt von Feen, Sylphiden und Undinen, von Zwergen und Gnomen lebt auch in der vierten seiner Ballâden, und diese Welt besingt er immer wieder, denn sie gibt ihm seine dichterischen Gedanken und Träume:

C'est toi, lutin! — Qui t'amène?
Sur ce rayon du couchant
Es-tu venu? Ton haleine
Me caresse en me touchant!
A mes yeux tu te révèles.
Tu m'inondes d'étincelles!
Et tes frémissantes ailes
Ont un bruit doux comme un chant.

Viens-tu, dans l'âtre perfide,
Chercher mon Folet qui fuit,
Et ma Fée, et ma Sylphide,
Qui me visitent sans bruit,
Et m'apportent, empressées,
Sur leurs ailes nuancées,
Le jour de douces pensées,
Et de doux rêves la nuit?

Viens-tu pas voir mes ondines
Ceintes d'algue et de glaieul?
Mes nains dont les voix badines
N'osent parler qu'à moi seul?
Viens-tu réveiller mes gnômes
Poursuivre en l'air les atomes,
Et luttiner mes fantômes
En jouant dans leur linceul?

Bis in die „Chansons des Rues et des Bois" hinein noch spielt diese Welt des deutschen Pantheismus, als deren Repräsentant Goethe im romantischen Frankreich aufgerufen worden war:

Nain qui me railles,
Gnôme aperçu
Dans les broussailles,
Ailé, bossu ...
(Réponse à l'Esprit des Bois.)

Théophile Gautier hat in unmittelbarer Anlehnung an Goethes „Fischer“ sein Gedicht „L'Ondine et le Pêcheur“ geschrieben. Dasselbe Thema klingt hier auf. In unendlich ausdruckhaften Versen, wie sie im vorromantischen Frankreich niemals möglich gewesen, hat er den zauberischen Gesang des Wassers zu bannen gewußt:

L'air frémit, l'eau soupire et semble avoir une âme;
Un oeuil bleu s'ouvre et brille au coeur des nénufars;
Un poisson se transforme et prend un corps de femme,
Et des bras amoureux, et de charmants regards.

„Pêcheur, suis-moi, je t'aime.
Tu sera roi des eaux,
Avec un diadème
D'iris et de roseaux!
. . . . . .

Et déjà le pêcheur a mis le pied dans l'onde
Pour suivre le fantôme au regard fascinant.
L'eau murmure, bouillonne et devient plus profonde
Et sur lui se ferme un tournant ...

Und noch einmal klingt bei Gautier das Thema der verführerischen Wassernixe an. Noch einmal singt er in fast wörtlichem Anklang an Goethe die geheimnisvolle Macht des Wassers über die menschliche Seele.

Une femme mystérieuse,
Dont la beauté trouble mes sens,
Se tient debout, silencieuse,
Aux bords des flots retentissants ...
. . . . . .

Mon âme, avec la violence
D'un irresistible désir,
Au milieu du gouffre s'élance
Vers l'ombre impossible à saisir.

Montrant son sein, cachant sa queue,
La sirène amoureusement
Fait ondoyer sa blancheur bleue
Sous l'émail vert du flot dormant.

L'eau s'enfle comme une poitrine
Aux soupires de la passion;
Le vent, dans sa conque marine,
Murmure une incantation.

„Oh! viens dans ma couche de nacre,
Mes bras d'onde t'enlaceront;
Les flots, perdant leurs saveur âcre,
Sur ta bouche en miel couleront.
. . . . . .

Ainsi parle la vois humide
De ce regard céruléen
Et mon coeur sous l'onde perfide,
Se noie et consomme l'hymen.

Auch jene andere deutsche Wassernixe, die „Loreley", mag Gautier bei diesem Gedichte vorgeschwebt haben und man könnte hier auch an einen Einfluß Heinrich Heines denken.

Wie sehr Théophile Gautier auch von andern deutschen Balladen beeindruckt war, von Goethes „König in Thule" und Schillers „Taucher", zeigen zwei andere Strophen desselben Gedichtes.

Comme dans l'eau bleue et profonde,
Où dort plus d'un trésor coulé,
On y découvre à travers l'onde
La coupe du roi de Thulé.
. . . . . .

La couronne au gouffre lancée
Dans la ballade de Schiller,
Sans qu'un plongeur l'ait ramassée
Y jette encore son reflet clair.

Sainte-Beuve hat eine Ballade Uhlands in französischer Sprache nachgedichtet:

Un jour (en mai) de fête et de lumière,
Au front du grand bois éclairci,
Sortit le Brigand; et voici
Qu'au chemin creux, sous la lisière,
Jeune fille passait sans rien voir en arrière.

„Oh! passe ainsi! quand ton panier de mai,
Au lieu de fraiches violettes,
Tiendrait joyaux, riches toilettes,
Quel sentier te serait fermé?"
Pensait le dur Brigand au front sombre allumé.

Et son regard aux fortes rêveries
Suit longtemps et va protéger
La jeune fille au pas léger
Qui déjà gagne les prairies
Et glisse blanche au loin, le long des métairies;

Tant qu'à la fin, une haie au détour
Couvrant la blancheur de la robe,
L'aimable forme se dérobe ...
Pourtant le Brigand à son tour,
Entre à pas lents au bois, sous ses sapins sans jour.
(Le Brigand.)

Bei vielen französischen Romantikern, bei Victor Hugo vor allem, geht diese Neigung für die Geheimnisse der Natur immer mehr zum Phantastischen. Und so ist es denn vor allem andern Bürgers „Lenore", deren Einfluß hier zu suchen ist[44]). Sie war es, die vor E. T. A. Hoffmann und Faust die französische Romantik dem Phantastischen entgegenführte. Welche Rolle sie bei der Bildung der neuen Poesie in Frankreich gespielt hat, zeigt schon dieses, daß die Zeitgenossen klassizistischer Richtung sie als den Urtypus der neuen Dichtung überhaupt darstellen:

L'amas inconhérent de spectres et de charmes,
D'amantes et de croix de baisers et de larmes,
De vièrges, de bourreaux, de vampires hurlants,
De tombes, de bandits, de cadavres sanglants,
De morgues, de charniers, de gibets, de tortures
Et toutes ces horreurs, ces hideuses peintures,
Que sous le cauchemar dont il est opressé,
Un malade entrevoit d'épouvante glacé ...

Das war nach Paour-Lornian im Jahre 1825 die romantische Dichtung Frankreichs. Mit ungeheurer Begeisterung hatten sich die französischen Romantiker dieser deutschen Ballade bemächtigt. Die Theoretiker und Übersetzer hatten sich immer wieder um sie bemüht, und sie war selbst auf die Bühne gebracht worden. Hugo, Musset, Gautier, Gérard de Nerval, alle waren sie wie gebannt von dieser Dichtung und die romantische Lyrik weist deutlichste Spuren ihres Einflusses auf.

Gérard de Nerval, so sahen wir schon, wurde von dieser deutschen Ballade immer wieder angezogen, und neben seiner Prosa-Übersetzung hat er auch eine Nachahmung in Versen versucht. Eine Probe daraus sei hier gegeben:

Oh! comme champs, forêts, herbages,
Devant et derrière filaient!
Oh! comme villes et villages,
A droite, à gauche s'envolaient!

Hourra! hourra! Les morts vont vite,
La lune brille sur leurs pas.
En as-tu peur, des morts, petite?
„Oh! Wilhelm, ne m'en parle pas!"

Unter dem Eindruck der „Lenore", jenes vergeblichen Wartens der Braut auf den aus dem Kriege heimkehrenden Geliebten, hat Victor Hugo wohl seine „Fiancée du Timbalier" geschrieben:

... Elle s'informe, crie, appelle,
Parcourt en vain les rangs pressés.
De son amant point de nouvelle ...
Et tous les soldats sont passés!

Wichtiger aber ist dieses, daß Bürgers „Lenore" es war (neben dem „Wilden Jäger" und neben Goethes „Erlkönig"), die der französischen Lyrik das in der Romantik so beliebte Motiv des unheimlichen nächtlichen Rittes gegeben hat.

„La chevauchée, surtout nocturne", so schreibt F. Baldensberger, „nouveauté pittoresque, ignorée des anciens almanachs des Muses, et que ne connaïssait pas non plus la romance „de pied ferme" du genre troubadour, semble bien faire avec „Lénore" son entrée dans notre poésie."

Immer wieder taucht dieses Motiv in der romantischen Lyrik Frankreichs auf, am häufigsten bei Victor Hugo, denn keiner der französischen Romantiker hat sich wie er dieser dunklen Welt der Phantastik geöffnet, keinen konnte dieser nächtliche Ritt mit der suggestiven Kraft eines unendlich ausdrucksvollen Rhythmus, mit seiner Berauschung an einem grauenvollen, verwirrenden Dahinrasen beeindrucken wie gerade ihn. Und so finden wir denn die Spuren dieses Einflusses sehr oft in seiner Dichtung.

Wir finden sie in der elften seiner Balladen: „La chasse du Burgrave", in jener wilden Jagd nach dem schönen Hirsch, oder in jener andern Ballade, die den Titel trägt: „Pas d'armes du roi Jean", die durch den seltsam abgehackten, regelmäßigen und kurzatmigen Rhythmus den rasenden Ritt ausdruckshaft wiederzugeben sucht.

Ça qu'on selle,
Écuyer,
Mon fidèle
Destrier.
Mon coeur ploie
Sous la joie,
Quand je broie
L'étrier.

Par Saint Gille,
Viens-nous en,
Mon agile
Alezan;
Viens, écoute,
Pour la route,
Voir la joute
Du roi Jean.

Wir finden sie wieder in der Ballade „A un Passant“:

Voyageur, qui la nuit, sur le pavé sonore,
De ton chien inquiet passes accompagné,
Après le jour brûlant, pourquoi marcher encore?
Où mènes-tu si tard ton cheval résigné?

. . . . . .

Crains d'aborder la plaine ou le sabbat s'assemble,
Où les démons hurlants viennent danser ensemble . . .

In den „Contemplations“ noch taucht es wie ein Schatten jener deutschen Ballade auf. Auch hier diese Düsterkeit und nächtliche Phantastik:

La nuit était fort noire et la fôret très-sombre.
Hermann à mes côtés me paraissait une ombre.
Nos chevaux galoppaient. A la garde de Dieu!
Les nuages du ciel ressemblaient à des marbres.
Les étoiles volaient dans les branches des arbres
Comme un essaim d'oiseaux de feu.

oder in der grauenhaften Galoppade des „Mazzepa“.

Nochmals klingt bei Hugo das Thema an in der rasenden Verfolgung in dem Gedichte: „L'Aigle du Casque“ und in dem Traum des „Eviradnus“. Und man darf wohl auch in all jenen andern phantastischen Gestalten, die immer und immer uns wieder in Victor Hugos Lyrik begegnen, einen Widerhall dieser germanischen Volksdichtung sehen. Alle seine Balladen und die letzten seiner Contemplationen sind erfüllt von jener irrationalen, der französischen Dichtung der vorromantischen Zeit so fremden Welt der Phantome und Gespenster, jener Welt des Grauens, der Gräber und des Todes, wie sie Bürgers „Lenore“ mehr als jede andere Dichtung dem französischen Romantiker zu repräsentieren vermochte.

Auch Musset hat das Motiv des nächtlichen Reiters verwendet:

Où donc, noble jeune homme, à cette heure où les ombres
Sous les pieds du passant tendent leurs voiles sombres,
Où donc vas-tu si vite? et pourquoi ton coursier
Fait-il jaillir le feu de l'étrier d'acier?
Ta dague bat tes flans, et ta tempe ruisselle:
Jeune homme, où donc vas-tu? qui te pousse ou t'appelle?
Pourquoi comme un fuyard de l'arçon te courber?
(Portia.)

Bei Théophile Gautier wieder finden wir das Motiv mit deutlicher Anlehnung an Bürgers „Lenore“. Sein Gedicht „Le Cavalier poursuivi“ trägt als Motto jenen Ruf der deutschen Ballade:

Und hurre! hurre! hopp, hopp, hopp!

. . . . . .

Hop! hop! mon andalous, mon noir, plus vite encore!
Une course parreille à celle de „Lénore“!

Und noch einmal in dem grauenvollen nächtlichen Hexenritt des „Albertus“:

Trap! trap! — il vont, il vont, comme le vent de bise;
— La terre sous leurs pieds file rayée et grise,
Le ciel nuageux court sur leur tête au galop;
A l'horizon blafard d'étranges silhouettes
Passent. — Le moulin tourne et fait des pirouettes,
La lune en son plein luit rouge comme un falot;
Le dongeon curieux de tous ses yeux regarde,
L'arbre étend ses bras noirs; — la potence hagarde
Montre le point et fuie emportant son pendu;
Le corbeau qui croasse et flaire la charogne
Fouette l'air lourdement, et de son aile cogne
Le front du jeune homme éperdu.

Aber nicht nur durch Schillers Gedankenlyrik und durch die volkstümliche Ballade Goethes und Bürgers hat die lyrische Dichtung Deutschlands auf die emporblühende Lyrik des romantischen Frankreich zu wirken vermocht, sondern auch durch das Lied im engern Sinne des Wortes, jene rein lyrische, rein musikalische, jene innerlichste aller Dichtungsformen. Auch sie, und gerade sie hatte der französischen Dichtung etwas zu geben, was sie selber nicht besaß.

In der Lyrik Alfred de Mussets vor allem finden wir die Spuren dieses Einflusses, finden wir wieder und wieder einen deutschen liedhaften Ton.

Le rideau de ma voisine
Se soulève lentement.
Elle va, je l'imagine,
Prendre l'air un moment.

On entr'ouvre la fenêtre:
Je sens mon coeur palpiter.
Elle veut savoir peut-être
Si je suis à guetter.

Mais hélas! ce n'est qu'un rève;
Ma voisine aime un lourdaud,
Et c'est le vent qui soulève
Le coin de son rideau.

Dieses wirklich liedhafte Gedicht Alfred de Mussets ist eine Nachdichtung von Goethes „Selbstbetrug“. Jene schwebend unbestimmte

Atmosphäre, die das wesenhafteste Element des deutschen Liedes ist, webt auch um dieses Gedicht. Eine ganze Welt der Empfindung, der Liebe und Enttäuschung, wie sie das deutsche Lied in wenigen Versen zu geben vermag, findet auch Ausdruck in diesem kleinen französischen Gedicht, findet Ausdruck in einfachsten Worten, in jener tief melodischen Sprache, in jenem unendlich musikalischen Rhythmus der so bezeichnend ist für die Lieder Goethes. Man hat diese Musikalität in Frankreich auch wirklich empfunden. Das Gedicht Mussets ist nicht weniger als 4mal von französischen Komponisten in Musik gesetzt worden. (Haape.)[45])

Anklänge an ein Goethe-Lied finden sich auch in Mussets Gedicht: „Souvenir“:

Ah! Laissez les couler, elles me sont biens chères
Ces larmes que soulèvent un coeur encore bléssé!
Ne les essuyez pas, laissez sur mes paupières,
Ce voile du passé!

Diese Verse sind wie ein Echo jener Worte Goethes:

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen der ewigen Liebe!
Ach nur dem halbgetrockneten Auge
Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!

Und noch einmal klingen Mussets Verse an Goethe an, in jenem berühmten Lied „Rapelle-toi“.

Rappelle-toi quand l'aurore craintive
Ouvre au soleil son palais enchanté,
Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive
Passe en rêvant sous son voile argenté.

Diese Strophe Mussets erinnert in Gehalt und Ton an Goethes „Nähe der Geliebten“:

Ich denke dein wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt.
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Doch nicht nur das. Man darf dieses französische Gedicht wohl mit dem deutschen Namen Lied benennen. Musset selbst sagt, er habe es auf eine Melodie Mozarts gedichtet. Es ist nun aufgezeigt worden[46]), daß es in Wirklichkeit die Nachdichtung eines deutschen Liedes ist, das Musset mit einer deutschen, wenn auch nicht von Mozart stammenden Melodie kennen gelernt hatte.

Vergiß mein nicht, wenn dir die Freude winket,
Indes der Gram mein liebend Herz verzehrt,
Vergiß mein nicht, wenn dein Vergnügen sinket,
Und manchmal das Geschick den Freudentraum zerstört,
Und wenn der Freunde Schwarm sich schmeichelnd um dich schmieget,
Vielleicht der Neuheit Reiz geprüfte Treu' besieget,
So hör', wenn still und ernst mein Auge zu dir spricht:
Vergiß mein nicht!

Vergiß mein nicht, da jetzt des Schicksals Strenge
Dich von mir ruft, uns voneinander trennt,
Da Mondenfrist, da ganze Jahreslänge,
Mein Blick dich nicht mehr find't, mein Mund umsonst dich nennt.
Weih' mir auch jetzt entfernt zu weinen süße Stunden;
Die Freundschaft war ja nie an Ort und Zeit gebunden,
Und denk', daß, wo ich bin, mein Herz zu deinem spricht:
Vergiß mein nicht!

Vergiß mein nicht, wenn lock're kühle Erde
Dies Herz einst deckt, das zärtlich für dich schlug,
Denk', daß es dort vollkommner lieben werde,
Als da voll Schwachheit ich's, vielleicht voll Fehler trug.
Dann soll mein freier Geist oft segnend um dich schweben
Und deinem Geiste Trost und süße Ahnung geben.
Denk', daß ich's sei, wenn's oft in deiner Seele spricht:
Vergiß mein nicht!

Rappelle-toi (Vergiß mein nicht).

Paroles faites sur la Musique de Mozart.

Rappelle-toi, quand l'aurore craintive
Ouvre au Soleil son palais enchanté;
Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive
Passe en rêvant sous son voile argenté;
A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite,
Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite,
Ecoute au fond des bois
Murmurer une voix:
Rappelle-toi.

Rappelle-toi, lorsque les destinées
M'auront de toi pour jamais séparé,
Quand le chagrin, l'éxil et les années
Auront flétri ce coeur désespéré;
Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême
L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.
Tant que mon coeur battra,
Toujours il te dira;
Rappelle-toi.

Rappelle-toi, quand sous la froide terre
Mon coeur brisé pour toujours dormira;
Rappelle-toi, quand la fleur solitaire
Sur mon tombeau doucement s'ouvrira.
Tu ne me verras plus; mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une soeur fidèle.
Ecoute, dans la nuit,
Une voix qui gémit:
Rappelle-toi.

Das ist nun wirklich ein Lied, wie es die Theoretiker der französischen Romantik in Deutschland gefunden, wie sie es den französischen Dichtern als echteste Poesie, als reinste Lyrik vor Augen gestellt hatten. Hier hat ein französischer Dichter in eigenem Gedicht nun wirklich all die Züge vereint, die jene als Wesenszüge des deutschen Liedes gepriesen. Hier gibt ein französischer Dichter in seinem Gedicht jener tiefen und wahren Empfindung in schlichten Worten ergreifendsten Ausdruck. Hier finden wir in einem französischen Gedicht jene Entgrenzung durch die Macht des Gefühls, jene tiefe, alle Schranken von Raum und Zeit niederreißende Kraft der Liebe; hier jenes Naturgefühl und jene Naturbeseelung, wie sie in der Lyrik Goethes zum Ausdruck kommt; hier jenen Funken, der an der Liebe zum Du und an der Liebe zur Natur entzündet, hinaufsteigt ins All, in die Unendlichkeit, zu Gott; hier auch jene tiefe Melancholie, jene Trauer über die Grenzen der Menschheit, und hier endlich jenen aus der Seele steigenden und in die Seele dringenden Ton, jene zauberische Musikalität der Sprache und des Rhythmus, wie sie Frankreich vor der Zeit der Romantik und vor der Zeit des deutschen Einflusses nicht besaß. Diese Musikalität der Sprache und des Rhythmus hat denn auch französische Komponisten wieder und wieder zur Vertonung getrieben. Es werden 12 verschiedene Kompositionen des Liedes gezählt[47]). Und durch die Musik gerade ist dieses Gedicht Mussets in Frankreich — wie die Lieder Goethes in Deutschland — außerordentlich beliebt und verbreitet, ja es ist volkstümlich geworden. Wie neu dieses für Frankreich sein mußte, das verstehen wir, wenn wir uns an die vielen Aussprüche der Theoretiker und Kritiker erinnern, an ihre Klagen über den Mangel an Volkstümlichkeit der französischen Dichtung.

Daß dieses Lied aber von den Zeitgenossen Mussets selbst nicht nur als etwas Einmaliges, als etwas Zufälliges in seiner Dichtung empfunden ward, sondern als etwas sehr Wesenhaftes, als etwas für den Dichter und sein Werk Repräsentatives, zeigt dieses, daß man

die letzte Strophe des Gedichtes auf die Rückseite seines Grabsteines geschrieben hat[47]).

Es ist wirklich auch so, daß dieser deutsche, liedhafte Ton immer wieder in der Lyrik Mussets aufklingt. Auch von Heines Lyrik finden wir deutlichste Spuren in seiner Dichtung; das ist schon öfter aufgezeigt worden (Haape [48]), Giraud[49]).

Es gibt in Mussets „Nuit de décembre" Verse, die wie ein Widerhall Heinescher Lyrik anmuten, und eine Stelle, die in ihrer Phantastik wörtlich an Heines „Doppelgänger" anklingt:

Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
Une forme glisser sans bruit.
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre;
Elle vient s'assoir sur mon lit.
Qui donc es-tu, morne et pâle visage?
Sombre portrait vêtu de noir?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage?
Est-ce un vain rêve? est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir?

Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
Pèlerin que rien n'a lassé?
Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse
Assis dans l'ombre où j'ai passé.
Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
Hôte assidu de mes douleurs?
Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre?
Qui donc es-tu, qui donc es-tu, mon frère,
Qui n'apparais qu'au jour des pleurs?

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe
Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt
Mir graut es, wenn ich sein Antlitz sehe!
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle
So manche Nacht in alter Zeit.

Doch liedhaft ist die Lyrik Mussets nicht nur da, wo sie wörtlicher Anklang an deutsche Lyrik ist. Jene Unmittelbarkeit und Wahrhaftigkeit der Empfindung ist im Gedichte Mussets, wie sie im deutschen Liede ist und wie sie Heinrich Heine gab.

Aus meinen großen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder.
(Intermezzo.)

So bekennt Heine. Und Musset:

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.
(La nuit de décembre.)

Die Lyrik Mussets hat überall diesen neuen Ton, hat jene Atmosphäre von zitternder Unbestimmtheit, jene süße Dunkelheit, jene „douce obscurité", von der Musset einmal sagte, die französische Romantik habe sie von Deutschland nach Frankreich hinübergetragen; und sie ist in ihrem Tiefsten Musik, Musik, wie das deutsche Lied es ist. Musset hat viele solch kleiner Gedichte geschrieben, Gedichte, die der Seele des Dichters entsteigen wie ein Ton, wie ein Hauch nur. Er nennt sie oft „chansons". Wie wenig sie aber mit der französischen Chanson, wie wir sie geschildert haben, und wie sie die französischen Theoretiker und Kritiker im Gegensatz zum deutschen Liede darstellten, jenem belanglosen leichten, oft frivolen, rationalistischen Gedicht, wie wenig sie mit dieser Chanson im Grunde gemein haben, wieviel aber mit dem deutschen Lied, das ist ganz offensichtlich. Eine Innigkeit und Unmittelbarkeit des Empfindens ist in ihnen, wie sie die französische Chanson niemals kennt. Die „Chanson de Fortunio" etwa oder die „Chanson de Barberine"* und „Adieu Suzon"* sind Ausdruck einer tiefen, unwandelbaren, selbst den Tod überdauernden Liebe, Ausdruck eines grenzenlosen und daher immer mit einem Hauch von Trauer umspielten Gefühls, das von dem leichten, frivolen und lachenden Liebesgetändel der Chansons so verschieden ist.

Chanson de Fortunio.

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,
Je ne saurais pour un empire,
Vous la nommer.

Nous allons chanter à la ronde,
Si vous voulez,
Que je l'adore et qu'elle est blonde
Comme les blés.

* Die mit * bezeichneten Gedichte sind im Anhang abgedruckt.

Je fais ce que sa fantaisie
Veut m'ordonner,
Et je puis, s'il lui faut ma vie,
La lui donner.

Du mal qu'un amour ignoré
Nous fait souffrir,
J'en porte l'âme déchirée
Jusqu'à mourir.

Mais j'aime trop pour que je die
Qui j'ose aimer,
Et je veux mourir pour ma mie
Sans la nommer.

Wie das deutsche Lied, vermag auch die Chanson Alfred de Mussets den Schmerz und die Enttäuschung eines ganzen Lebens in wenige kurze Strophen zu bannen. Man denke an das Gedicht „Chanson“:

Lorsque la coquette Espérance
Nous pousse le coude en passant,
Puis à tire-d'aile s'élance,
Et se retourne en souriant;

Où va l'homme? Où son coeur l'appelle.
L'hirondelle suit le zéphir,
Et moins légère est l'hirondelle
Que l'homme qui suit son désir.

Ah! fugitive enchanteresse,
Sais-tu seulement ton chemin?
Faut-il donc que le vieux Destin
Ait une si jeune maîtresse!

Und jene leise, zarte Melodie, die in einem andern mit „Chanson“ überschriebenen Gedichte Mussets aufklingt, erinnert wieder an die Musik eines deutschen Liedes:

Quand on perd, par triste occurrence,
Son espérance
Et sa gaîté,
Le remède au mélancolique,
C'est la musique
Et la beauté!

Plus oblige et peut davantage
Un beau visage
Qu'un homme armé,

Et rien n'est meilleur que d'entendre
Air doux et tendre
Jadis aimé.

Musset hat auch „Chansons à mettre en Musique“[50]) geschrieben und viele seiner Lieder sind komponiert worden, von Bizet, Gounod, Thomas, Godard, Offenbach. Es sind im ganzen mehr als 150 Kompositionen Mussetscher Dichtungen gezählt worden[51]). Denn nicht nur jene Gedichte, die Musset selbst „Chansons“ nennt, haben diese Musikalität und diesen liedhaften Ton. Wir finden sie überall in seiner Lyrik wieder, in dem Gedichte „Venise“ etwa:

Dans Venise la rouge,
Pas un bâteau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot.
. . . . . .

oder in jenem andern: „A une Fleur.“

Que me veux-tu, chère fleurette,
Aimable et charmant souvenir?
Demi-morte et demi-coquette,
Jusqu'à moi qui te fait venir?
. . . . . .

und wieder in den an Heine gemahnenden Strophen des Gedichtes: „Adieu“*, und jener andern: „A Mademoiselle“*, „Sur une morte“. Wir finden sie noch in „Souvenir‘ und in jenen berühmtesten Gedichten Mussets, in den „Nuits“[52]).

Aber nicht nur bei Musset, nicht nur in seiner Lyrik klingt dieser deutsche Ton auf, sondern auch bei Hugo, bei Lamartine und Vigny, bei Sainte-Beuve, Gautier und Gérard de Nerval.

Die Lyrik Victor Hugos, so sahen wir, hat oft und besonders gegen das Ende seines Lebens hin einen Zug ins Ungeheuerliche, ins Phantastische, sie ist auf Glanz und Farbe gerichtet und oft sehr rhetorisch. Diese Seite seiner Dichtung ist die stärkere und läßt gerne die andere übersehen. Denn auch Victor Hugo hat da und dort in seiner Lyrik jenen schlichten, ergreifenden Ton des deutschen Liedes gefunden, hat, neben der rauschenden orchestralen Musikalität sehr vieler seiner Verse, auch eine leisere, eine süße und zarte Melodie aufklingen lassen. Schon in seinen Oden finden wir diesen Ton, in jenem letzten Teil, in dem er persönliche Eindrücke und Erlebnisse wiedergibt, in den Gedichten etwa, die den Titel „Rêves“ tragen:

Amis, loin de la ville,
Loin des palais de roi,
Loin de la cour servile.
Loin de la foule vile.
Trouvez-moi, trouvez-moi.
. . . . . .

Wir finden ihn wieder in den „Feuilles d'Automne“:

Dans l'alcove sombre,
Près d'un humble autel,
L'enfant dort à l'ombre
Du lit maternel.
. . . . . .

Häufiger aber und deutlicher vernehmbar klingt er auf in Hugos nächster Gedichtsammlung, den „Chants du Crépuscule“:

O terre! ô merveilles
Dont l'éclat joyeux
Emplit nos oreilles,
Eblouit nos yeux!
. . . . . .

Diese Verse klingen wie ein Widerhall von Goethes „Mailied“, und das ganze Gedicht ist durchdrungen von jenem Goetheschen Allgefühl, von jenem deutschen Pantheismus:

. . . . . .
Je cherche, ô nature,
La parole obscure
Que le vent murmure,
Que l'étoile écrit!
. . . . . .

O chants! ô feuillages
Monde fraternel!
Clocher des villages
Humble et solennel!
Mont qui portes l'aire!
Aube fraîche et claire,
Sourire éphémère
De l'astre éternel!

N'êtes-vous qu'un livre,
Sans fin ni milieu,
Où chacun pour vivre
Cherche à lire un peu!

Phrase si profonde
Qu'en vain on la sonde!
L'oeil y voit un monde,
L'âme y trouve un Dieu!

Liedhaft in ihrem seelischen Gehalt, in ihrem musikalischen Rhythmus sind die Gedichte XXVII und XXXIII:

XXVII.

La pauvre fleur disait au papillon céleste:
Ne fuis pas!
Vois comme nos destins sont différents. Je reste,
Tu t'en vas!

. . . . . .

XXXIII.

C'était une humble église, au cintre surbaissé,
L'église où nous entrâmes,
Où depuis trois cents ans avaient déja passé
Et pleuré bien des âmes.

. . . . . .

Liedhaft auch dieses:

Puisque nos heures sont remplies
De trouble et de calamités;
Puisque les choses que tu lies
Se détachent de tous côtés;

Puisque nos pères et nos mères
Sont allés où nous irons tous,
Puisque des enfants, têtes chères,
Se sont endormis avant nous;

. . . . . .

Mets ton esprit hors de ce monde!
Mets ton rêve ailleurs qu'ici-bas!
Ta perle n'est pas dans notre onde!
Ton sentier n'est point sous nos pas!

Oder jene Gedichte, die Hugo selbst mit „Chansons" überschreibt, sind in ihrem Wesen wieder, wie bei Musset, viel näher dem deutschen Lied als der französischen Chanson.

Nouvelle Chanson sur un vieil Air.

S'il est un charmant gazon
Que le ciel arrose,

Où brille en toute saison
Quelque fleur éclose,
Où l'on cueille à pleine main
Lys, chèvrefeuille et jasmin,
J'en veux faire le chemin
Où ton pied se pose!

S'il est un sein bien aimant
Dont l'honneur dispose,
Dont le ferme dévouement
N'ait rien de morose,
Si toujours ce noble sein
Bat pour un digne dessein,
J'en veux faire le coussin
Où ton front se pose!

S'il est un rêve d'amour
Parfumé de rose,
Où l'on trouve chaque jour
Quelque douce chose,
Un rève qui Dieu bénit,
Où l'âme à l'âme s'unit,
Oh! j'en veux faire le nid
Où ton coeur se pose!

Und jenes andere Lied: „Autre Chanson“:

L'aube naît, et ta porte est close!
Ma belle, pourquoi sommeiller?
A l'heure où s'éveille la rose
Ne vas-tu pas te réveiller?

O ma charmante,
Ecoute ici
L'amant qui chante
Et pleure aussi!.

. . . . . .

Auch hier wieder die bezaubernde Musikalität der Sprache und des Rhythmus, Ausdruck für einen Inhalt, der weit über die Grenzen der französischen Chanson hinausreicht, für ein Gefühl der Liebe, das mit Religion innig verbunden ist:

. . . . . .

Je t'adore ange et t'aime femme.
Dieu qui par toi m'a complété
A fait mon amour pour ton âme
Et mon regard pour ta beauté!

. . . . . .

Bis in die „Chansons des Rues et des Bois“ hinein geht diese Durchdringung von Liebe, Naturgefühl und Religion:

Son silence fut mon vainqueur;
C'est ce qui m'a fait épris d'elle.
D'abord je n'avais dans le coeur.
Rien qu'un obscur battement d'ailes.

Nous allions en voiture au bois,
Seuls tous les soirs, et loin du monde;
Je lui parlais, et d'autres voix
Chantaient dans la forêt profonde.

Son oeil était mystérieux.
Il contient, cet oeil de colombe,
Le même infini que les cieux,
La même aurore que la tombe.

An Ton und Gehalt deutscher Lieder erinnern auch einige Gedichte aus den „Voix intérieures“:

Puisqu'ici-bas toute âme
Donne à quelqu'un
Sa musique, sa flamme,
Ou son parfum;

Puisqu'ici toute chose
Donne toujours
Son épine ou sa rose
A ses amours;

Puisqu'avril donne aux chênes
Un bruit charmant;
Que la nuit donne aux peines
L'oubli dormant;

Puisque l'air à la branche
Donne l'oiseau;
Que l'aube à la pervenche
Donne un peu d'eau;

Puisque, lorsqu'elle arrive
S'y reposer,
L'onde amer à la rive
Donne un baiser;

Je te donne à cette heure,
Penché sur toi,
La chose la meilleure
Que j'aie en moi!

Reçois donc ma pensée,
Triste d'ailleurs,
Qui, comme une rosée,
T'arrive en pleurs!

Reçois mes voeux sans nombre,
O mes amours!
Reçois la flamme ou l'ombre
De tous mes jours!

Mes transports pleins d'ivresses,
Purs de soupçons!
Et toutes les caresses
De mes chansons!

Mon esprit qui sans voile
Vogue au hasard,
Et qui n'a pour étoile
Que ton regard!

Ma muse, que les heures
Bercent rêvant,
Qui, pleurant quant tu pleures,
Pleure souvent!

Reçois, mon bien céleste,
O ma beauté,
Mon coeur, dont rien ne reste,
L'amour ôté!

Das sind gewiß Verse, die in ihrer Wahrhaftigkeit und Gefühlstiefe, in ihrer bezaubernden Musikalität den Liedcharakter deutlich zum Ausdruck bringen. Auch von andern Gedichten dieser Sammlung ließe sich Ähnliches sagen. Eines sei hier noch wiedergegeben:

La tombe dit à la rose:
— — Des pleurs dont l'aube t'arrose
Que fais-tu, fleur des amours?
La rose dit à la tombe:
— — Que fais-tu de ce qui tombe
Dans ton gouffre ouvert toujours?

La rose dit: — — Tombeau sombre,
De ces pleurs je fais dans l'ombre
Un parfum d'ambre et de miel.
La tombe dit: — — Fleur plaintive,
De chaque âme qui m'arrive
Je fais un ange du ciel[53]).

Wieder und wieder könnte man ein liedhaftes Gedicht Victor Hugos anführen aus der Sammlung: „Les Rayons et les Ombres“. Da steht unter dem Titel „Spectacle rassurant“ ein Gedicht, das wie so oft das deutsche Lied die allbeseelte Natur besingt und das trostvolle Lächeln, welches der Mensch ihrem Antlitz abzulesen vermag:

Tout est lumière, tout est joie,
L'araignée au pied diligent
Attache aux tulipes de soie
Ses rondes dentelles d'argent.

La frissonnante libellule
Mire les globes de ses yeux
Dans l'étang splendide où pullule
Tout un monde mystérieux!
. . . . . .

Tout vit, et se pose avec grâce,
Le rayon sur le seuil ouvert,
L'ombre qui fuit sur l'eau qui passe,
Le ciel bleu sur le coteau vert!

La plaine brille, heureuse et pure;
Le bois jase; l'herbe fleurit.
— — Homme! ne crains rien! la nature
Sait le grand secret, et sourit.

Da steht auch ein anderes, das wieder Ausdruck eines liebenden und betenden Herzens ist, ein Gedicht, das Gott und die Geliebte im selben Atemzuge nennt:

Oh! quand je dors, viens auprès de ma couche,
Comme à Pétrarque apparaissait Laura,
Et qu'en passant ton haleine me touche ... — —
Soudain ma bouche
S'entr'ouvrira!

Sur mon front morne où peut-être s'achève
Un songe noir qui trop longtemps dura,
Que ton regard comme un astre se lève ... —
Soudain mon rêve
Rayonnera!

Puis sur ma lèvre où voltige une flamme,
Eclair d'amour que Dieu même épura,
Pose un baiser, et d'ange deviens femme ... —
Soudain mon ame
S'éveillera!

und wieder eines, das in drei kurzen Strophen die ganze Schwere und Tragik des menschlichen Lebens zum Ausdruck bringt:

Toute espérance, enfant, est un roseau.
Dieu dans ses mains tient nos jours, ma colombe;
Il les dévide à son fatal fuseau,
Puis le fil casse et notre joie en tombe;
Car dans tout berceau
Il germe une tombe.

Jadis, vois-tu, l'avenir, pur rayon
Apparaissait à mon âme éblouie,
Ciel avec l'astre, onde avec l'alcyon,
Fleur lumineuse à l'ombre épanouie.
Cette vision
S'est évanouie!

Si près de toi quelqu'un pleure en rêvant,
Laisse pleurer sans en chercher la cause.
Pleurer est doux, pleurer est bon souvent
Pour l'homme, hélas! sur qui le sort se pose.
Toute larme, enfant,
Lave quelque chose.

Schließlich möchte ich hier aus vielen andern[54]) ein Gedicht noch hervorheben, ein kleines Lied, das in seiner Kürze, in seiner Einfachheit und Innigkeit, in seiner zarten, leisen Melodie besonders deutsch klingt:

Dieu qui sourit et qui donne
Et qui vient vers qui l'attend,
Pourvu que vous soyez bonne,
Sera content.

Le monde où tout étincelle,
Mais où rien n'est enflammé,
Pourvu que vous soyez belle,
Sera content.

Mon coeur, dans l'ombre amoureuse
Où l'enivrent deux beaux yeux,
Pourvu que tu sois heureuse,
Sera joyeux.

Liedhafte Gedichte finden wir auch in jener späten Sammlung, in den „Contemplations". Hier besingt der Dichter in innigen Tönen eine frühe, kindliche und tief begeisterte Liebe, wie in der neunten seiner Kontemplationen:

J'avais douze ans; elle en avait bien seize,
Elle était grande, et moi, j'étais petit.

dort die sommerliche Natur, die allüberall beseelt ihm erscheint:

Voici Juin, le moineau raille
Dans les champs les amoureux;
Le rossignol de muraille
Chante dans son nid pierreux.

Dann wieder taucht eines jener kleinen Lieder auf, eines jener Lieder, die wie ein Hauch nur sich ausströmen, wie ein leiser Ton:

Mes vers fuiraient, doux et frêles,
Vers votre jardin si beau,
Si mes vers avaient des ailes,
Des ailes comme l'oiseau.

Ils voleraient, étincelles,
Vers votre foyer qui rit,
Si mes vers avaient des ailes,
Des ailes comme l'esprit.

Près de vous, purs et fidèles,
Ils accourraient nuit et jour,
Si mes vers avaient des ailes,
Des ailes comme l'amour.

Diese kurzen Strophen, wie sehr erinnern sie in Stimmung und Ton an deutsche Lieder, „Wenn ich ein Vöglein wär'" etwa, an ein Lied Heines: „Leise zieht durch mein Gemüt liebliches Geläute" oder „Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich all in ein einzig Wort".

Ein anderes mit „Chanson" überschriebenes liedhaftes Gedicht lautet so:

Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de moi?
Pourquoi me faire ce sourire
Qui tournerait la tête au roi?
Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de moi?.

Si vous n'avez rien à m'apprendre,
Pourquoi me pressez-vous la main?
Sur le rêve angélique et tendre,
Auquel vous songez en chemin,
Si vous n'avez rien à m'apprendre,
Pourquoi me pressez-vous la main?

Si vous voulez que je m'en aille,
Pourquoi passez-vous par ici?
Lorsque je vous vois, je tressaille:
C'est ma joie et c'est mon souci.
Si vous voulez que je m'en aille,
Pourquoi passez-vous par ici?

Immer wieder hat Victor Hugo solch kleine Lieder geschaffen, die in wenigen Strophen nur eine ganze Welt des Erlebens, des Empfindens offenbaren:

X.

Mon bras pressait la taille frêle
Et souple comme le roseau;
Ton sein palpitait comme l'aile
D'un jeune oiseau.

Longtemps muets, nous contemplâmes
Le ciel où s'éteignait le jour.
Que se passait-il dans nos âmes?
Amour! Amour!

Comme un ange qui se dévoile,
Tu me regardais, dans ma nuit,
Avec ton beau regard d'étoile,
Qui m'éblouit.

(Livre Deuxième.)

XIII.

Viens! — — une flûte invisible
Soupire dans les vergers, — —
La chanson la plus paisible
Est la chanson des bergers.

Le vent ride, sous l'yeuse
Le sombre miroir des eaux. — —
La chanson la plus joyeuse
Est la chanson des oiseaux.

Que nul soin ne te tourmente.
Aimons-nous! aimons toujours! — —
La chanson la plus charmente
Est la chanson des amours.

(Livre Deuxième.)

Mit dem Namen Lied könnte man auch die „Vieille Chanson du jeune Temps"* etwa aus dem ersten, das Gedicht XXVII aus dem dritten und fast alle Gedichte[55]) aus dem zweiten Buche der „Contem-

plations“ benennen; auch im zweiten Band: „Elle était pâle et pourtant rose“, „La Source“*, „En frappant à une Porte“, und andere[56]).

Ein kurzes Wort sei an dieser Stelle noch über Hugos „Orientales“ gesagt. Man hat diese Gedichte oft mit Goethes „West-östlichem Diwan“ verglichen, hat sie auch einen Widerhall des Goetheschen Werkes genannt. Sie haben aber sehr wenig liedhafte Elemente, sie suchen zu sehr Lokalfarbe zu geben, zu sehr zu blenden in glänzenden Farben und Bildern, zu sehr die Pracht und die Herrlichkeit des südlichen Himmels hervorzuzaubern. Mit jener Innigkeit und Innerlichkeit der Goetheschen Lieder aus dem „West-östlichen Diwan“ haben sie nichts gemeinsam.

Liedhafte Gedichte finden wir auch bei Lamartine. Von jener Innigkeit der Empfindung, von jenem Pantheismus und jener Musikalität des deutschen Liedes hat auch dieser französische Romantiker einen Hauch in seine Lyrik hinübergetragen.

Gedichte wie „Le Soir“, „Le Vallon“, „Le Souvenir“, „Le Lac“, „L'Automne“, „A une Fleur séchée dans un Album“, „Les Fleurs“ aus Lamartines ersten Meditationen etwa, viele[57]) auch aus den „Nouvelles Méditations“ und den „Harmonies“ haben die Einfachheit und Ursprünglichkeit deutscher Lieder. Aus tiefstem Seelenerlebnis entsprungen sind sie „une poésie faite de rêverie tendre et triste“ (Brunetière)[58]).

Wie ein leises Echo von Goethes „Mondlied“ klingt Lamartines Gedicht „Le Soir“:

. . . . . .

Tout à coup, détaché des cieux,
Un rayon de l'astre nocturne,
Glissant sur mon front taciturne,
Vient mollement toucher mes yeux.

Doux reflet d'un globe de flamme,
Charmant rayon, que me veut-tu?
Viens-tu dans mon sein abattu
Porter lumière à mon âme?

Descends-tu pour me révéler
Des mondes le divin mystère?
Ces secrets cachés dans la sphère
Où le jour va te rappeler?

Une secrète intelligence
T'adresse-t-elle au malheureux?
Viens-tu la nuit, prier pour eux
Comme un rayon de l'espérance?
. . . . . .

Eine tief geheimnisvolle Beziehung von Mensch und Natur kommt in diesem Gedichte zum Ausdruck, ähnlich wie bei Goethe. Und wieder in „Le Vallon“:

. . . . . .
Mais la nature est là, qui t'invite et qui t'aime.
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours.
. . . . . .

Auch das tief empfundene, in der Einfachheit und Unmittelbarkeit seines Ausdrucks ergreifende Gedicht „Souvenir“ hat jenen deutschen Ton:

En vain le jour succède au jour,
Ils glissent sans laisser de trace;
Dans mon âme rien ne t'efface,
O dernier songe de l'amour.
. . . . . .

Von der Herrlichkeit der Natur, von der Schönheit einer vergangenen Liebe, von der Vergänglichkeit allen menschlichen Seins und Tuns singt das berühmte Gedicht „Le Lac“:

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des ages
Jeter l'ancre un seul jour?
. . . . . .

und vom Herbst des Jahres und des Menschenlebens in all seiner süßen Schwere und leisen Melancholie jenes andere: „L'Automne“:

. . . . . .
La fleur tombe en livrant ses parfums au zéphire;
A la vie, au soleil, ce sont là ses adieux;
Moi, je meurs; et mon âme, au moment qu'elle expire,
S'exhale comme un son triste et mélodieux.

Wie ein wehmutsvoller, melodischer Ton klingen auch die Verse und Strophen Lamartines in der Seele des Lesers lange nach.

L'onde qui baise ce rivage,
De quoi se plaint-elle à ses bords?
Pourquoi le roseau sur la plage,
Pourquoi le ruisseau sous l'ombrage
Rendent-ils de tristes accords?

De quoi gémit la tourterelle
Quand, dans le silence des bois,
Seule auprès du ramier fidèle,
L'Amour fait palpiter son aile,
Les baisers étouffent sa voix?

Et toi, qui mollement te livres
Au doux sourire du bonheur,
Et du regard dont tu m'enivres,
Me fais mourir, me fais revivre;
De quoi te plains-tu sur mon coeur?
. . . . . .

In diesen Strophen aus den „Préludes" (Nouvelles Méditations) klingt ganz besonders deutlich ein liedhaft musikalischer Ton auf, oder auch in diesen andern aus den „Harmonies":

Quand ta voix céleste prélude
Aux silences des belles nuits,
Barde ailé de ma solitude,
Tu ne sais pas que je te suis!

Tu ne sais pas que mon oreille,
Suspendue à ta douce voix,
De l'harmonieuse merveille
S'enivre long-temps sous les bois!

Tu ne sais pas que mon haleine
Sur mes lèvres n'ose passer,
Que mon pied muet foule à peine
La feuille qu'il craint de froisser!

Et qu'enfin un autre poète
Dont la lyre a moins de secrets,
Dans son âme envie et répète
Ton hymne nocturne aux forêts!
. . . . . .

(Au Rossignol.)

Etwas Dunkles, Unbestimmtes auch steigt in der Dichtung V i g n y s auf, etwas geheimnisvoll Verschleiertes. Eine große Wahrhaf-

tigkeit, ein zitternder Akzent, der tiefe Schmerzensschrei des Pessimisten geht durch seine ganze Lyrik. Man fühlt, wie die Stimme des Singenden im Schmerze erzittert, vor der Wahrheit erbebt. Dieses Zittern und Beben ist da in seinem Gedicht, ist da in der Unbestimmtheit seines Ausdrucks, im Geheimnis seines melodischen Rhythmus und in seiner ergriffenen Sprache. Keine Rhetorik auch hier, sondern Gesang, immer wieder Gesang. Tiefste Tiefen der Seele strömen aus im Gedicht und vermögen zu tiefst wieder in die Seele des Lesers zu dringen, sie zu erschüttern.

. . . . . .

Si ton âme enchainée, ainsi que l'est mon âme,
Lasse de son boulet et de son pain amer,
Sur sa galère en deuil laisse tomber la rame,
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer,
Et cherchant dans les flots une route inconnue,
Y voit, en frissonnant, sur son épaule nue,
La lettre sociale écrite avec le fer;

. . . . . .

La Nature t'attend dans un silence austère;
L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs,
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lis comme des encensoirs.
La forêt a voilé ses colonnes profondes,
La montagne se cache; et sur les pâles ondes
Le saule a suspendu ses chastes reposoirs.

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée,
Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon,
Sous les timides joncs de la source isolée
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon,
Se balance en fuyant dans les grappes sauvages,
Jette son manteau gris sur le bord des rivages,
Et des fleurs de la nuit entr'ouvre la prison[59]).

Und die ganze Lyrik Théophile Gautiers ist wie ein Widerhall der Lieder Goethes und Heines. Auch in ihr finden wir wörtliche Anklänge an deutsche Lieder. Gautier hat eine „Chanson de Mignon" geschrieben, in welcher er Verse aus Goethes „Mignon" nachgeahmt hat,

. . . . . .

O mon maître, sais-tu
La chanson que Mignon chante à Wilhelm dans Goethe?

„Ne la connais-tu pas la terre du poète,
La terre du soleil où le citron mûrit,
Où l'orange aux tons d'or dans les feuilles sourit?
C'est là, maître, c'est là qu'il faut mourir et vivre,
C'est là qu'il faut aller, c'est là qu'il me faut suivre.
. . . . . .

allerdings nur als kleine Einlage in ein sehr satirisches und sehr französisches Gedicht, ein Spottgedicht auf Italienreisende.

Die Verse Gautiers:

Pas une feuille qui bouge,
Pas un seul oiseau chantant,
. . . . . .

sind wie ein Anklang an Goethes kleines Lied: „Über allen Gipfeln ist Ruh."

Andere seiner Gedichte, „Infidélité"* etwa, „Ballade", „Tristesse", „Letrilla"*, „J'ai laissé de mon sein de neige"* ..., „Au bord de la mer"* erinnern sehr deutlich an die Lieder Heinrich Heines.

Auch er besingt die Herrlichkeit der allbeseelten, Gott kündenden Natur und das Glück der Liebenden, die ihrer Sprache zu lauschen verstehen, besingt sie in einfachem, schlichtem, liedhaftem Ton:

Promenade Nocturne.

La rosée arrondie en perles
Scintille aux pointes du gazon,
Les chardonnerets et les merles
Chantent à l'envi leur chanson.

Les fleurs de leurs paillettes blanches
Brodent le bord vert du chemin;
Un vent léger courbe les branches
Du chèvrefeuille et du jasmin;

Et la lune, vaisseau d'agate,
Sur les vagues des rochers bleus
S'avance comme le frégate
Au dos de l'Océan houleux.

Jamais la nuit de plus d'étoiles
N'a semé son manteau d'azur,
Ni du doigt, entr'ouvrant ses voiles,
Mieux fait voir Dieu dans le ciel pur.

Prends mon bras, ô ma bien-aimée,
Et nous irons, à deux, jouir
De la solitude embaumée,
Et, couchés sur la mousse, ouir

Ce que tout bas, dans la ravine
Où brillent ses moîtes réseaux,
En babillant l'eau qui chemine
Conte à l'oreille des roseaux.

Auch er besingt im kleinen, leisen Lied eine große todsüchtige Liebe;

Les papillons couleur de neige
Volent par essaims sur la mer;
Beaux papillons blancs, quand pourrai-je
Prendre le bleu chemin de l'air?

Savez-vous, ô belle des belles,
Ma bayadère aux yeux de jais,
S'ils me pouvaient prêter leurs ailes,
Dites, savez-vous où j'irais?

Sans prendre un seul baiser aux roses
A travers vallons et forêts,
J'irais à vos lèvres mi-closes,
Fleur de mon âme, et j'y mourrais.

oder das Sterben und Verstummen der herbstlichen Natur und den Herbst in der menschlichen Seele:

Dans la forêt chauve et rouillée
Il ne reste plus au rameau
Qu'une pauvre feuille oubliée,
Rien qu'une feuille et qu'un oiseau.

Il ne reste plus dans mon âme
Qu'un seul amour pour y chanter,
Mais le vent d'automne qui brame
Ne permet pas de l'écouter;

L'oiseau s'en va, la feuille tombe,
L'amour s'éteint, car c'est l'hiver.
Petit oiseau, viens sur ma tombe
Chanter, quand l'arbre sera vert!

Dieses Gedicht klingt wie eine Übersetzung eines jener schlichten, tieftraurigen deutschen Volkslieder.

Er gibt dem Trennungsschmerz der Liebenden und ihrer Sehnsucht ergreifenden Ausdruck:

Reviens, reviens, ma bien-aimée;
Comme une fleur loin du soleil,
La fleur de ma vie est fermée
Loin de ton sourire vermeil.

Entre nos coeurs tant de distance!
Tant d'espace entre nos baisers!
O sort amer! ô dure absence!
O grands désirs inapaisés!
. . . . . .

oder dem Leiden und der Verzweiflung an allem menschlichen Tun:

Avril est de retour.
La première des roses,
De ses lèvres mi-closes,
Rit au premier beau jour;
La terre bienheureuse
S'ouvre et s'épanouit;
Tout aime, tout jouit.
Hélas! j'ai dans le coeur une tristesse affreuse.
. . . . . .

Von Liebe, Vergänglichkeit und Tod singen die Lieder: „Clémence"* und „Lamento": Connaissez-vous la blanche tombe* ..., und das andere: „Dans un baiser l'onde* ..." ist wieder Ausdruck einer tiefen Naturbeseelung[60]).

Auch bei Gautier sind jene Gedichte, die er „Chansons"[61]) nennt, dem deutschen Liede viel näher als der französischen Chanson:

Lamento.

La chanson du Pècheur.

Ma belle amie est morte:
Je pleurerai toujours;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort est amer!
Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!

La blanche créature
Est couchée au cercueil.
Comme dans la nature
Tout me parait en deuil!
La colombe oubliée
Pleure et songe à l'absent;
Mon âme pleure et sent
Qu'elle est dépareillée.
Que mon sort est amer!
Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!

Sur moi la nuit immense
S'étend comme un linceul;
Je chante ma romance
Que le ciel entend seul.
Ah! comme elle était belle
Et comme je l'aimais!
Je n'aimerais jamais
Une femme autant qu'elle.
Que mon sort est amer!
. Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!

Der Refrain dieses Gedichtes allerdings entstammt einem venezianischen Lied:

„Ah senza amare
Andare sul mare
Col sposo del mare
Non può consolare."

Seine „Emaux et Camées" hat Théophile Gautier wie Goethe seinen „West-östlichen Diwan" mitten im Krieg und mitten in politischen Wirren geschrieben, ganz losgelöst von aller Politik, als reines Kunstwerk:

Pendant les guerres de l'empire,
Goethe, au bruit du canon brutal,
Fit „Le Divan occidental",
Fraîche oasis où l'art respire.
. . . . . .

Comme Goethe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait „Emaux et Camées".

(Préface.)

Das ganze Buch ist denn wirklich auch erfüllt von deutschem Geist, von jenem deutschen Ton der Lieder Goethes und Heines. Eines dieser Gedichte hat Gautier selbst mit dem deutschen Wort „Lied“ überschrieben:

Au mois d'avril, la terre est rose
Comme la jeunesse et l'amour;
Pucelle encore, à peine elle ose
Payer le Printemps de retour.

Au mois de juin, déjà plus pâle
Et le coeur de désir troublé,
Avec l'Été tout brun de hâle
Elle se cache dans le blé.

Au mois d'août, Baccante enivrée,
Elle offre à l'Automne son sein,
Et, roulant sur la peau tigrée,
Fait jaillir le sang du raisin.

En décembre, petite vieille,
Par les frimas poudrée à blanc,
Dans ses rêves elle réveille
L'Hiver auprès d'elle ronflant.

Mit demselben Recht könnte man fast[62]) jedes Gedicht dieser Sammlung mit dem deutschen Namen benennen. Jene beiden Gedichte „Nostalgies d'Obélisques“ erinnern in Thema und Ton an Heinrich Heines kleines Lied vom Fichtenbaum und von der Palme:

I.

L'Obélisque de Paris.

Sur cette place je m'ennuie,
Obélisque dépareillé:
Neige, givre, bruine et pluie
Glacent mon flanc déjà rouillé:
. . . . . .

II.

L'Obélisque de Luxor.

Je veille, unique sentinelle
De ce grand palais dévasté,
Dans la solitude éternelle,
En face de l'immensité.
. . . . . .

Wieder an Heine erinnert das Gedicht: „Clair de Lune Sentimental“:

A travers la folle risée
Que Saint-Marc renvoie au Lido,
Une gamme monte en fusée,
Comme au clair de lune un jet d'eau ...

A l'air qui jase d'un ton bouffe
Et secoue au vent ses grelots,
Un regret, ramier qu'on étouffe,
Par instant mêle ses sanglots.

Au loin, dans la brume sonore,
Comme un rêve presque effacé,
J'ai revu, pâle et triste encore,
Mon vieil amour de l'an passé.

Mon âme en pleurs s'est souvenue
De l'avril, où, guettant au bois
La violette à sa venue,
Sous l'herbe nous melions nos doigts ...

Cette note de chanterelle,
Vibrant comme l'harmonica,
C'est la voix enfantine et grêle,
Flèche d'argent qui me piqua.

Le son en est si faux, si tendre,
Si moqueur, si doux, si cruel,
Si froid, si brûlant, qu'à l'entendre
On ressent un plaisir mortel,

Et que mon coeur, comme la voûte
Dont l'eau pleure dans un bassin,
Laisse tomber, goutte par goutte
Ses larmes rouges dans mon sein.

Jovial et mélancolique,
Ah! vieux thème du carnaval,
Où le rire aux larmes réplique,
Que ton charme m'a fait de mal!

An Heine und an das deutsche Volkslied vom Vöglein, das mit dem Liebesbrieflein im Schnabel geflogen kommt, gemahnt:

Plaintive tourterelle,
Qui roucoules toujours,
Veux-tu prêter ton aile
Pour servir mes amours!

Comme toi, pauvre amante,
Bien loin de mon ramier,
Je pleure et me lamente
Sans pouvoir l'oublier.

Vole et que ton pied rose
Sur l'arbre ou sur la tour
Jamais ne se repose,
Car je languis d'amour.

Evite, ô ma colombe,
La halte des palmiers
Et sous les toits où tombe
La neige des ramiers.

Va droit sur sa fenêtre,
Près du palais du roi,
Donne-lui cette lettre
Et deux baisers pour moi.

Puis sur mon sein en flamme,
Qui ne peut s'apaiser,
Reviens, avec son âme,
Reviens te reposer[63]).

Das dichterische Ideal Sainte-Beuves, so sahen wir schon, das Ideal einer schlichten, intimen und volkstümlichen Dichtung, stellte sich ihm dar in der Lyrik der Seeschule, jener englischen Lyrik, die von Deutschland entzündet worden war, und in der Lyrik einiger schwäbischer Dichter. Sainte-Beuve ist wohl kein großer Dichter, aber seine Bemühungen in dieser Richtung sind unendlich wichtig für die Entwicklung der französischen Lyrik. Victor Hugo etwa hat unter Sainte-Beuves Einfluß seine „Feuilles d'Automne" geschrieben, und auch Musset war von ihm beeindruckt.

Sainte-Beuve hat verschiedene englische und deutsche Gedichte nachgeahmt. Seine Imitation eines Liedes des Minnesingers Hadloub sei hier wiedergegeben:

Vite me quittant pour elle
Le jeune enfant qu'elle appelle
Proche son sein se plaça.
Elle prit sa tête blonde,
Serre sa bouchette ronde,
O malheur! elle l'embrassa.

Et lui, comme un ami tendre,
L'enlassa, d'un air d'entendre
Ce bonheur qu'on me défend.
J'admirais avec envie,
Et j'aurais donné ma vie
Pour être l'heureux enfant.

Puis elle aussitôt sortie,
Je pris l'enfant à partie,
Et me mis à lui poser,
Aux traces qu'elle avait faites,
Mes humbles lèvres sujettes:
Même lieu, même baiser.

Mais, quand je cherchais le bâme
Et le nectar de son âme,
Une larme j'y trouvai.
Voilà donc ce que m'envoie,
Ce que nous promet de joie
Le meilleur jour achevé!

Seine ganze Lyrik ist von diesem deutschen Geist durchdrungen. Unter den Romanzen steht ein liedhaftes Gedicht mit der Anmerkung: „Il y faudrait de la musique de Gluck“:

Laissez-moi! tout a fui. Le printemps recommence;
L'été s'anime, et le désir à lui;
Les sillons et les coeurs agitent leur semence.
Laissez-moi! tout a fui.
. . . . . .

Und ein anderes: „Chanson“, das auch wieder diesen deutschen Ton aufklingen läßt:

Dans des coins bleus parsemés d'or
(Sans trop le dire)
Il faut qu'on cache âme et trésor,
Et doux martyre.
. . . . . [64])

Daß auch Gérard de Nerval liedhafte Lyrik geschaffen hat, daß fast alle seine Gedichte einen deutschen Ton aufklingen lassen, braucht nach all dem, was wir schon über diesen französischen Dichter gesagt haben, nicht mehr besonders hervorgehoben zu werden. Es ist in Wirklichkeit so, wie Théophile Gautier einmal von ihm gesagt hat: Viele seiner Gedichte sind wie Übersetzungen aus unbekannten deutschen Dichtern. Ich möchte hier als Beispiel nur eines seiner kleinen Lieder wiedergeben:

Dans les Bois.

Au printemps, l'oiseau naît et chante;
N'avez-vous pas ouï sa voix? ...
Elle est pure, simple et touchante,
La voix de l'oiseau — dans les bois!

L'été, l'oiseau cherche l'oiselle;
Il aime, et n'aime qu'une fois.
Qu'il est doux, paisible et fidèle,
Le nid de l'oiseau — dans les bois!

Puis quand vient l'automne brumeuse,
Il se tait avant les temps froids.
Hélas! qu'elle doit être heureuse
La mort de l'oiseau — dans les bois![65])

Diesem romantischen Lyriker Frankreichs aber hatte sich, so sahen wir schon, neben der deutschen Lyrik — und gerade durch sie — eine andere reiche Quelle der Poesie noch geöffnet, aus der er für die eigene Dichtung schöpfen konnte: Die Poesie des französischen Volkes, seine Lieder und Balladen. Er hatte erkannt, daß Frankreich selbst auch solche Lyrik besaß, die noch nahe dem Ursprung aller Dichtung ist, deren Wesenszüge Einfachheit, Ursprünglichkeit und tiefe Empfindung, Liebe, Religion, Naturgefühl und Phantastik sind, eine Lyrik, die innig noch mit Musik verbunden ist. Voll Entzücken lauscht er dem Volke diese Lieder ab, erkennt er ihre Ähnlichkeit, ihre Wesensverwandtschaft mit jener im romantischen Frankreich so sehr bewunderten deutschen Lyrik.

„Ceci ne le cède en rien aux plus touchantes ballades allemandes", so sagt er von einer französischen Volks-Ballade aus, „il n'y manque qu'une certaine exécution de détail qui manquait aussi à la légende primitive de Léonore et à celle du roi des Aulnes, avant Goethe et Bürger. Mais quel parti encore un poète eût tiré de la complainte de Saint-Nicolas ..."

Und weiter: „N'est-ce pas là une ballade d'Uhland, moins les beaux vers?" ... (Chansons et légendes du Valois.) Das aber eben ist es: „moins les beaux vers". Deshalb gerade kannte man diese französische Volkspoesie nicht in gebildeten Kreisen, wollte man sie trotz den Bemühungen Einzelner in ihnen nicht kennen, und so kommt es, daß noch in den spätern Zeiten der Romantik und noch als sie schon ihr Ende gefunden, die Kenner der Volkspoesie und Bewunderer des deutschen Liedes mit Bedauern feststellen müssen, daß es keine volkstümliche französische Lyrik gibt[66]).

„Il serait à désirer", so sagt Gérard de Nerval noch im Jahre 1842, „que de bons poètes modernes missent à profit l'inspiration naïve de nos pères et nous rendissent comme l'ont fait les poètes d'autre pays, une foule de petits chefs-d'oeuvre qui se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bonnes gens du temps passé." (La Sylphide.)

Und im Jahre 1868 veröffentlicht Edouard Schuré jenes begeisterte Buch über das deutsche Lied, in welchem er am Beispiel der deutschen Lyrik Frankreich den Weg zur volkstümlichen Poesie erst weisen möchte.

Es gab in Frankreich auch zur Zeit der Romantik keine Volksliedersammlungen, wie Deutschland sie besaß, und es mußte für den französischen Dichter von großer Schwierigkeit sein, wenn er aus diesen reichen, im Volke verborgenen Schätzen schöpfen wollte. Erst später hat man, dem Beispiel Deutschlands folgend, auch in Frankreich die Lieder des Volkes in weiterem Umfang aufgesucht und gesammelt[67]).

Wohl haben die romantischen Dichter Frankreichs erkannt, daß die französische Dichtung an ursprünglicherer Poesie sich bilden und auffrischen mußte, wenn sie wieder groß und reich werden wollte; wohl haben sie den Weg gefunden, der zurück ins Herz des eigenen Volkes führen wollte, aber sie sind ihn nicht zu Ende gegangen, vermochten ihn nicht zu Ende zu gehen, denn allzu weit hatte er sie einst schon von diesem Volke weggeführt; sie haben ihre eigene Dichtung aufgefrischt an den Quellen der volkstümlichen deutschen und englischen Poesie, jener Lyrik, die all die Schätze der Volksdichtung schon auf höchste Höhe der Kunst gehoben hatte, sie schon in künstlerischer Gestaltung dem französischen Dichter darbot; aber sie haben es nicht vermocht, nun auch die Schätze der eigenen Volksdichtung auf diese Ebene emporzuheben. Und so kommt es, daß wir in der französischen Kunstdichtung niemals jene volkstümlichen Wendungen finden, jene volkstümliche Sprache und jenen volkstümlichen Ton, auch in der romantischen Lyrik nicht, auch nicht in jenen Liedern Mussets, die doch eine gewisse Volkstümlichkeit in Frankreich erlangt haben; denn nur die Sprache und Dichtung des eigenen Volkes hätte ihr dieses geben können. Selbst Gérard de Nerval vermochte nicht gegen die allgemeine Verachtung der Volkspoesie aufzukommen oder ihr gar in eigener Dichtung Trotz

zu bieten, obwohl er schmerzlich erkannt hatte, wie vieles dadurch dem französischen Menschen und der französischen Dichtung verloren ging, obwohl er unermüdlich gegen sie ankämpfte. Zu tief war in Frankreich die Kluft zwischen der Kunstdichtung und der einfachen Poesie des Volkes, als daß es hier möglich gewesen wäre, eine wahrhaft volkstümliche Dichtung zu schaffen, eine volkstümliche Dichtung, wie sie Deutschland in seiner Lyrik, in seinen Liedern und Balladen besaß.

Anmerkungen.

[1]) Madame de Staël: de l'Allemagne: De la poesie allemande.

[2]) Benjamin Constant: Journal intime 1804.

Revue Française, 1830: Des poésies de Louis Uhland et de la poésie fugitive.

[3]) Revue Encyclopédique, 1825: Traductions des poésies de Goethe par Madame Panckoucke.

A. Stapfer: Oeuvres Dramatiques de Goethe 1821—25.

[4]) A. Stapfer: Oeuvres Dramatiques de Goethe 1821—25.

Le Globe, 1825: Les poésies de Goethe traduites pour la première fois par Mme. Panckoucke.

S. Albin: Chants et Chansons populaires de l'Allemagne 1840. Auch neben dem Wort Lied kommt später Chanson noch häufig vor. Man erklärt das deutsche Wort mit chant und chanson.

Blaze de Bury[5]), E. Schuré[5]), Stephane Mallarmé[6]) etwa. Auch Edgar Quinet: Henri Heine. R. d. d. M. 1834.

[5]) Blaze de Bury, R. d. d. M. 1835: Uhland et Dessauer.

Blaze de Bury, R. d. d. M. 1841 ff.; De la poésie lyrique en Allemagne.

Blaze de Bury: Poésies de Goethe 1843 Introduction.

Blaze de Bury, R. d. d. M. 1852: La musique dans le Nord.

Saint-René Taillendier, R. d. d. M. 1852: Poètes Contemporains de l'Allemagne.

Edmond Scherer, R. d. d. M. 1861: Hegel et le Hegelianisme.

Edouard Schuré: Histoire du Lied ou la Chanson Populaire en Allemagne 1868.

E. Caro, R. d. d. M. 1871: Les deux Allemagnes.

[6]) Stéphane Mallarmé: Villiers de L'Isle-Adam, Souvenir.

[7]) Théophile Gautier: in „Emaux et Camées".

Später im Parnasse:

Catulle Mendès: Die Ballade „Lied" in der Sammlung: „Philoméla".

François Coppée: in „L'Exilée" (siehe Betz: Heine in Frankreich, S. 343 f. und S. 347).

[8]) Der Dictionnaire: Le nouveau Larousse illustré sagt: Lied (lîd-mot allemand) n. m. Romance, chanson, sorte de ballade très cultivée en Allemagne ...

[9]) Wilhelm Scheffler: Die französische Volksdichtung und Sage. Der zweite Band gibt eine ausführliche Schilderung der französischen Volksdichtung. Auch in Frankreich, so zeigt er, hat das Volk

seine Leiden und Freuden, seine Liebe und seinen Haß, seine Hoffnung und Enttäuschung ausgesungen im Lied. Es gibt auch hier Lieder der Liebeslust und des Liebesleides, Lieder, die Verlöbnis, Hochzeitstag und Brauch besingen, Ehelieder, Kinder- und Rondelieder, und solche für alle Feste des Jahres (Neujahr, Weihnachten, Ernte usw.). In all diesen Liedern spiegelt sich Gemüt und Weise des französischen Volkes nicht minder reich und anmutig wieder als im deutschen Volkslied die Wesensart des deutschen Volkes.

[10]) Über die französische Volksdichtung und ihr Verhältnis zur Kunstdichtung hat E. Schuré in seinem begeisterten Buch über das deutsche Lied (L'Histoire du Lied 1868) geschrieben:

„... Car à vrai dire, la France possède comme toutes les nations du monde, encore une autre poésie du peuple, sérieuse et pleine de sentiments primitifs ... Malheureusement nous n'avons de cette poésie que des restes; son développement normal a été arrêté par l'abus de la rhétorique en poésie, par le goût fatal du convenu, par la pression des villes sur les campagnes et surtout par la centralisation littéraire de notre pays."

Später (1884) hat dann Wilhelm Scheffler in seinem Buch über „Die französische Volksdichtung und Sage" diese Frage eingehend behandelt, hat im ersten Band seines Werkes aufgezeigt, daß es in Frankreich zwar eine Volksdichtung und eine Kunstdichtung gibt, nicht aber eine volkstümliche Dichtung, wie in Deutschland, eine Dichtung, die beiden Gruppen angehört, aus der Volkspoesie emporwächst zur Kunstdichtung; daß man allerdings auch in Frankreich ab und zu auf die Volksdichtung aufmerksam gemacht hat (Montaigne, Malherbe, Molière); daß man aber erst im 19. Jahrhundert unter dem Einfluß Deutschlands angefangen hat, sie eingehender zu studieren und französische Volkslieder zu sammeln.

[11]) Siehe dazu E. Schuré: Histoire du Lied, und Virgile Rossel: Les Relations littéraires entre la France et L'Allemagne.

[12]) Siehe dazu Julien Tiersot: La Chanson Populaire et les Ecrivains Romantiques.

[13]) Siehe E. Schuré: Histoire du Lied.

[14]) Siehe dazu F. Baldensberger: „Lénore" de Bürger dans la littérature française.

[15]) Siehe E. Schuré: Histoire du Lied.

[16]) Dieses wird aus dem II. Teil der Arbeit, bei der Besprechung der Übersetzungen deutlich hervorgehen.

[17]) E. Eggli: (Schiller et le Romantisme Français) gibt reiches Material für die Beziehungen des romantischen Frankreich zu Schiller.

[18]) Wilhelm Müller (Blaze de Bury: de la poésie lyrique en Allemagne, R. d. d. M. 1841 ff.)

J. Kerner (Blaze de Bury ebenda).

F. Rückert (ebenda).

E. Möricke (ebenda).

F. Freiligrath (Saint-René Taillandier, R. d. d. M. 1845).

N. Lenau (Saint-René Taillandier, R. d. d. M. 1845) und (Revue Contemporaine 1861).

Zedlitz (Saint-René Taillendier, R. d. d. M. 1845).

Anastasius Grün (ebenda).

Ludwig von Bayern (Revue Encyclopédique 1829).

Hölty (Revue de Paris 1843).

[19]) Novalis:

a) Blazę de Bury: Uhland et Dessauer, R. d. d. M. 1835;

b) X. Marmier: Nouvelle Revue Germanique 1833;

c) Revue de Paris 1841.

[20]) Fritz Strich: Natur und Geist der deutschen Dichtung.

[21]) F. Baldensberger: Etudes d'Histoire littéraire: „Lénore" de Bürger dans la littérature française S. 148 ff.

[22]) E. Eggli: Schiller et le romantisme français. I. S. 301 ff. und II. S. 47.

[23]) E. Eggli: ebenda I., S. 301 ff. und II., S. 5—14.

[24]) E. Eggli: ebenda II, S. 47.

[25]) F. Baldensberger: „Lénore" de Bürger dans la littérature française.

[26]) Siehe dazu: Kaeslins und Ottiker von Leyks Einzelstudien über Uhland in Frankreich (siehe Bibliographie).

[27]) Siehe dazu: L. P. Betz: Heine in Frankreich.

[28]) E. Eggli: Schiller et lę Romantisme français. II. S. 19—23.

[29]) E. Eggli: ebenda II., S. 22.

[30]) L. P. Betz: Goethe und Gérard de Nerval. Goethe-Jahrbuch 1897, S. 215.

[31]) F. Baldensberger: „Lénore" de Bürger dans la littérature française.

[32]) George Doncieux: Le Romancéro Populaire de la France: Introduction Paris 1904.

[33]) E. Eggli: Schiller et le Romantisme français. II. S. 26.

[34]) E. Eggli: ebenda II., S. 27.

[35]) S. Baldensberger: Etudes d'histoire littéraire S. 148 f.

[36]) E. Eggli: Schiller et le Romantisme français. II. S. 284.

[37]) E. Eggli: ebenda II., S. 290 ff.

[38]) Haape: Alfred de Musset in seinen Beziehungen zu Deutschland und zum deutschen Geistesleben. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur S. 86.

[39]) Brunetière: L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIX-me Siècle.

[40]) Haape: a. a. O. S. 78.

[41]) Süpfle: Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich. II. S. 170.

[42]) E. Eggli: a. a. O. II. spricht ausführlich über Schillers Einfluß auf die romantische Lyrik Frankreichs.

[43]) E. Eggli: a. a. O. II., S. 287.

[44]) Siehe dazu Baldensberger: „Lénore“ de Bürger dans la littérature française.

[45]) Haape: a. a. O. S. 38.

[46]) Haape: a. a. O. S. 80—85.

[47]) Haape: a. a. O. S. 80.

[48]) Haape: a. a. O. S. 59 ff.

[49]) Giraud: Alfred de Musset et trois Romantiques Allemands. Revue d'histoire littéraire de la France S. 355 ff.

[50]) „L'Andalouse“, „Le Lever“, „Madrid“, „Madame La Marquise“, „Ballade à la Lune“, „Chanson“*, „A Pépa“*, „A Juana“, „A Julie“, „A Laure“.

[51]) Haape: a. a. O. S. 78.

[52]) „La Nuit de Décembre“* etwa. Auch in andern Gedichten: „L'Espoir en Dieu“, „O toi que nul n'a pu connaître“, „Cantate de Bettine“.

[53]) Weitere Beispiele: „Dieu est toujours là*“, „Soirée en Mer“, „Une Nuit qu'on entendait la Mer sans la voir“.

[54]) XXIV: Quand tu me parles de gloire ...*; XXVI: Mille chemins, un seul but; XXX: A cette terre, où l'on ploie ...; XL: Caericulum mare; XLIII: Nuit de Juin.

[55]) II: Mes vers fuiraient doux et frêles ...; IV: Chanson; V: Hier au soir ...; X: Mon bras pressait ta taille frêle ...; XI: Les femmes sont sur la terre ...*; XIII: Viens! une flûte invisible ...; XV: Paroles dans l'ombre ...; XVII: Sous les arbres; XVIII: Je sais bien qu'il est d'usage ...; XIX: N'envions rien; XX: Il fait froid; XXII: Aimons toujours! aimons encore! ...; XXIII: Après l'hiver; XXV: Je respire où tu palpites ...*; XXVII: La Nichée sous le portail.

[56]) IX: O souvenirs! printemps! aurore ...; XIV: Demain, dès l'aube ...

[57]) Nouvelles Méditations: „L'onde qui baise ce rivage ...“ aus „Les Préludes“, „La branche d'Amandier“*, „Adieu à la Mer“, „Le Crucifix“, „Chant d'Amour“, „Adieu à la Poésie“*.

Harmonies: „Une Larme“*, „La Source dans les Bois“*, „La Retraite“, „La Tristesse“, „Au Rossignol“.

[58]) Brunetière: a. a. O.

[59]) Als anderes Beispiel kann auch Vignys Gedicht „Le Malheur“* aus den „Poèmes Antiques et Modernes“ gelten.

[60]) Liedhaft musikalisch sind auch: „La Basilique“ (mittelalterlich christliche Romantik) — die beiden mit „Ballade“ überschriebenen Gedichte: „Quand à peine un nuage“ und „Chère ange vous êtes belle“, das Liebesgedicht: „Déclaration“, „Frisson“, „Les Colombes“*, „Tombée du Jour“ (Naturbeseelung, Gott), „Le Spectre de la Rose“, „Chant du Grillon“, „Les Matelots“, „L'esclave“*, „La Neige“, „J'ai dans mon coeur“.

[61]) Auch: „Hélène“ (Couplets*).

[62]) Ich erwähne neben den im Text besprochenen Gedichten als besonders stark an deutsche Lieder gemahnend: „Premiers Sourires du Printemps“, „Vieux de la Vieille“, „Ce que disent les Hirondelles“.

[63]) An Heine erinnern auch: „Tristesses en Mer“ und „Le Monde est méchant“*.

[64]) Weitere Beispiele liedhafter Gedichte bei Sainte-Beuve sind: „Rêverie“, „Réponse“, „Ballade du vieux temps“*.

[65]) Andere Lieder Gérard de Nervals: „Avril“, „Les Cydalises“, „Choeur d'Amour“, „Chanson Gothique“, „Choeur Souterrain“, „Laisse-moi“*, „Romance“, „Une Allée du Luxembourg“*.

[66]) Julien Tiersot hat zwar in seinem kürzlich erschienenen Buch über die Chanson populaire und die romantischen Schriftsteller einen Einfluß der französischen Volkspoesie auf die Kunstdichtung nachzuweisen versucht. Er hat für Victor Hugo einige wenige Beispiele von Anklängen an Volkslieder gefunden, die aber in der Riesenmasse von Hugos Lyrik verschwinden und unmöglich eine andere Bedeutung als die eines bescheidenen, kleinen Versuches haben können. Ähnliches läßt sich über die wenigen Beispiele für Gautier und Musset sagen. Im Vergleich zu dem, was die Kenner dem Beispiel deutscher Lyrik folgend erreichen wollten, eine große, von der Volkspoesie ganz durchdrungene, von ganz Frankreich geliebte und gesungene liedhafte Lyrik, bedeuten diese sehr vereinzelten Anklänge so gut wie nichts. Sie zeigen höchstens, daß auch diesen Dichtern der Sinn und das Verständnis für die Poesie des Volkes nicht gänzlich abging, und daß sie es trotzdem nicht vermochten, ihre Schätze für die Kunstdichtung wirklich fruchtbar zu machen.

[67]) Die früheste Sammlung, der Barzaz-Breiz, die nach Tiersot zudem noch unverstanden und unbeachtet blieb, erschien erst im Jahre 1839, und die erste Sammlung Gérard de Nervals mit nur etwa zwanzig Volksliedern im Jahre 1842 (Tiersot).

Anhang zum III. Teil.

(Wortlaut der mit * bezeichneten Gedichte.)

Alfred de Musset:

Zu Seite 136:

Chanson de Barberine.

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
Qu'allez-vous faire
Si loin d'ici?
Voyez-vous pas que la nuit est profonde
Et que le monde
N'est que souci?

Vous qui croyez qu'une amour délaissée
De la pensée
S'enfuit ainsi,
Hélas! hélas! chercheurs de rénommée,
Votre fumée
S'envole aussi.

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
Qu'allez-vous faire
Si loin de nous?
J'en vais pleurer, moi qui me laissais dire
Que mon sourire
Etait si doux.

Adieu Suzon! (Chanson)

Adieu, Suzon, ma rose blonde,
Qui m'as aimé pendant huit jours:
Les plus courts plaisirs de ce monde
Souvent font les meilleurs amours.
Sais-je, au moment où je te quitte,
Où m'entraine mon astre errant?
Je m'en vais pourtant, ma petite,
Bien loin, bien vite,
Toujours courant.

Je pars, et sur ma lèvre ardente
Brûle encor ton dernier baiser,
Entre mes bras, chère imprudente,
Ton beau front vient de reposer.
Sens-tu mon coeur, comme il palpite?
Le tien, comme il battait gaîment!
Je m'en vais pourtant, ma petite,
Bien loin, bien vite,
Toujours t'aimant.

Paf! C'est mon cheval qu'on apprête,
Enfant, que ne puis-je en chemin
Emporter ta mauvaise tête,
Qui m'a tout embaumé la main!
Tu souris, petite hypocrite,
Comme la nymphe, en t'enfuyant.
Je m'en vais pourtant, ma petite,
Bien loin, bien vite,
Tout en riant.

Que de tristesses et que de charmes,
Tendre enfant, dans tes doux adieux!
Tout m'enivre, jusqu'à tes larmes,
Lorsque ton coeur est dans tes yeux.
A vivre ton regard m'invite;
Il me consolerait mourant.
Je m'en vais pourtant, ma petite,
Bien loin, bien vite,
Tout en pleurant.

Que notre amour, si tu m'oublies,
Suzon, dure encore un moment;
Comme un bouquet de fleurs pâlies,
Cache-le dans ton sein charmant!
Adieu: le bonheur reste au gîte;
Le souvenir part avec moi:
Je l'emporterai, ma petite,
Bien loin, bien vite,
Toujours à toi.

Zu Anmerkung 50:

Chanson.

J'ai dit à mon coeur, à mon faible coeur:
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est perdre en désirs le temps du bonheur?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,
Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse;
Et ne vois-tu pas, que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les plaisirs passés!

J'ai dit à mon coeur, à mon faible coeur:
N'est-ce point assez de tant de tristesse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est à chaque pas trouver la douleur?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,
Ce n'est point assez de tant de tristesse;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les chagrins passés?

A Pépa.

Pépa, quand la nuit est venue,
Que ta mère t'a dit adieu;
Que sous la lampe, à demi nue,
Tu t'inclines pour prier Dieu;

A cette heure où l'âme inquiète
Te livre au conseil de la nuit;
Au moment d'ôter ta cornette
Et de regarder sous ton lit;

Quand le sommeil sur ta famille
Autour de toi s'est répandue;
O Pépita, charmante fille,
Mon amour, a quoi penses-tu?

Qui sait? Peut-être à l'héroïne
De quelque infortuné roman;
A tout ce que l'espoir devine
Et la réalité dément;

Peut-être à ces grandes montagnes
Qui n'accouchent que des souris.
A des amoureux en Espagne,
A des bonbons, à des maris;

Peut-être aux tendres confidences
D'un coeur naïf comme le tien;
A ta robe, aux aires de danses;
Peut-être à moi, — — Peut-être à rien.

Zu Seite 138:

Adieu.

Adieu! je crois qu'en cette vie
Je ne te reverrai jamais.
Dieu passe, il t'appelle et m'oublie;
En te perdant, je sens que je t'aimais.

Pas de pleurs, pas de plainte vaine.
Je sais respecter l'avenir.
Vienne la voile qui t'emmène,
En souriant je la verrai partir.

Tu t'en vas pleine d'espérance,
Avec orgueil tu reviendras:
Mais ceux qui vont souffrir de ton absence,
Tu ne les reconnaîtras pas.

Adieu! tu vas faire un beau rêve,
Et t'enivrer d'un plaisir dangereux;
Sur ton chemin l'étoile qui se lève
Longtemps encore éblouira tes yeux.

Un jour tu sentiras peut-être
Le prix d'un coeur qui nous comprend,
Le bien qu'on trouve à le connaître,
Et ce qu'on souffre en le perdant.

A Mademoiselle ***.

Oui, femmes, quoi qu'on puisse dire,
Vous avez le fatal pouvoir
De nous jeter par un sourire
Dans l'ivresse ou le désespoir.

Oui, deux mots, le silence même,
Un regard distrait ou moqueur,
Peuvent donner à qui vous aime
Un coup de poignard dans le coeur.

Oui, votre orgueil doit être immense;
Car, grâce à notre lâcheté,
Rien n'égale votre puissance,
Sinon votre fragilité.

Mais toute puissance sur terre
Meurt quand l'abus en est trop grand;
Et qui sait souffrir et se taire
S'éloigne de vous en pleurant.

Quelque soit le mal qu'il endure,
Son triste rôle est le plus beau.
J'aime encor mieux notre torture
Que votre métier de bourreau.

Victor Hugo.

Zu Anmerkung 53:

Dieu est toujours là.

I.

Quand l'été vient, le pauvre adore!
L'été, c'est la saison de feu,
C'est, l'air tiède et la fraîche aurore;
L'été, c'est le regard de Dieu.

L'été, la nuit bleue et profonde
S'accouple au jour limpide et clair;
Le soir est d'or, la plaine est blonde;
On entend des chansons dans l'air.

L'été, la nature éveillée
Partout se répand en tous sens
Sur l'arbre en épaisse feuillée,
Sur l'homme en bienfaits caressants.

Tout ombrage alors semble dire:
Voyageur, viens te reposer!
Elle met dans l'aube un sourire,
Elle met dans l'onde un baiser.

Elle cache et recouvre d'ombre,
Loin du monde sourd et moqueur,
Une lyre dans le bois sombre,
Une oreille dans notre coeur!

Elle donne vie et pensée
Aux pauvres de l'hiver sauvés,
Du soleil à pleine croisée,
Et le ciel pur qui dit: Vivez!

. . . . . .

Zu Anmerkung 54:

XXIV.

Quand tu me parles de gloire,
Je souris amèrement.

Cette voix que tu veux croire,
Moi, je sais bien qu'elle ment.
. . . . . .

Laisse-moi t'aimer dans l'ombre,
Triste, ou du moins sérieux.
La tristesse est un lieu sombre
Où l'amour rayonne mieux.

Ange aux yeux pleins d'étincelles,
Femme aux jours de pleurs noyés.
Prends mon âme sur tes ailes,
Laisse mon coeur à tes pieds.

Zu Seite 147:

Vieille chanson du jeune temps.

Je ne songeais pas à Rose;
Rose au bois vint avec moi;
Nous parlions de quelque chose,
Mais je ne sais plus de quoi.

J'étais froid comme les marbres;
Je marchais à pas distraits;
Je parlais de fleurs, des arbres;
Son oeil semblait dire: „Après?"

La rosée offrait ses perles,
Le taillis ses parasols;
J'allais; j'écoutais les merles,
Et Rose les rossignols.

Moi, seize ans, et l'air morose;
Elle vingt; ses yeux brillaient.
Les rossignols chantaient Rose,
Et les merles me sifflaient.

Rose, droite sur ses hanches,
Leva son beau bras tremblant
Pour prendre une mûre aux branches;
Je ne vis pas son bras blanc.

Une eau courait, fraîche et creuse
Sur les mousses de velours;
Et la nature amoureuse
Dormait dans les grands bois sourds.

Rose défit sa chaussure,
Et mit, d'un air ingénu,
Son petit pied dans l'eau pure;
Je ne vis pas son pied nu.

Je ne savais que lui dire;
Je la suivais dans le bois,
La voyant parfois sourire
Et soupirer quelquefois.

Je ne vis qu'elle était belle
Qu'en sortant des grands bois sourds.
„Soit; n'y pensons plus!" dit-elle
Depuis, j'y pense toujours.

Zu Anmerkung 55:

XI.

Les femmes sont sur la terre
Pour tout idéaliser;
L'univers est un mystère
Que commente leur baiser.

C'est l'amour qui, pour ceinture,
A l'onde et le firmament,
Et dont toute la nature,
N'est, au fond, que l'ornement.

Tout ce qui brille, offre à l'âme,
Son parfum ou sa couleur;
Si Dieu n'avait fait la femme,
Il n'aurait pas fait la fleur.

A quoi bon vos étincelles,
Bleus saphirs, sans les yeux doux?
Les diamants, sans les belles,
Ne sont plus que des cailloux.

. . . . . .

XXV.

Je respire où tu palpites,
Tu sais; à quoi bon, hélas!
Rester là si tu me quittes,
Et vivre si tu t'en vas?

A quoi bon vivre, étant l'ombre
De cet ange qui s'enfuit?
A quoi bon, sous le ciel sombre,
N'être plus que de la nuit?

Je suis la fleur des murailles,
Dont avril est le seul bien.
Il suffit que tu t'en ailles
Pour qu'il ne reste plus rien.
. . . . . .

Zu Seite 148:

IV.

La source tombait du rocher
Goutte à goutte à la mer affreuse.
L'Océan, fatal au nocher,
Lui dit: Que me veux-tu, pleureuse?

„Je suis la tempête et l'effroi;
„Je finis où le ciel commence.
„Est-ce que j'ai besoin de toi,
„Petite, moi qui suis l'immense?

La source dit au gouffre amer:
„Je te donne, sans bruit ni gloire,
„Ce qui te manque, ô vaste mer!
„Une goutte d'eau qu'on peut boire."

Lamartine.

Zu Anmerkung 57:

La Branche d'Amandier.

De l'amandier tige fleurie,
Symbole, hélas! de la beauté,
Comme toi, la fleur de la vie
Fleurit et tombe avant l'été.

Qu'on la néglige ou qu'on la cueille,
De nos fronts, des mains de l'Amour,
Elle s'échappe feuille à feuille,
Comme nos plaisirs jour à jour.

Savourons ses courtes délices;
Disputons les même au zéphyr
Epuisons ces riants calices
De ces parfums qui vont mourir.

Souvent la beauté fugitive
Ressemble à la fleur du matin,
Qui, du front glacé du convive,
Tombe avant l'heure du festin.

Un jour tombe, un autre se lève;
Le printemps va s'évanouir;
Chaque fleur que le vent enlève
Nous dit: Hâtez-vous d'en jouir.

Et, puisqu'il faut qu'elles périssent,
Qu'elles périssent sans retour;
Que les roses ne se flétrissent
Que sous les lèvres de l'amour.

Adieux à la Poésie.

Il est une heure de silence
Où la solitude est sans voix,
Où tout dort, même l'espérance;
Où nul zéphyr ne se balance
Sous l'ombre immobile des bois.

Il est un âge où de la lyre
L'âme aussi semble s'endormir,
Où du poétique délire,
Le souffle harmonieux expire
Dans le sein qu'il faisait frémir.

L'oiseau qui charme le bocage
Hélas! ne chante pas toujours:
A midi, caché sous l'ombrage,
Il n'enchante de son ramage
Que l'aube et le déclin des jours.

Adieu donc, adieu, voici l'heure,
Lyre aux soupirs mélodieux;
En vain, à la main qui t'effleure,
Ta fibre encor répond et pleure;
Voici l'heure de nos adieux.

Reçois cette larme rebelle
Que mes yeux ne peuvent cacher.
Combien sur ta corde fidèle
Mon âme, hélas! en versa-t-elle
Que tes soupirs n'ont pu sécher?
. . . . . .

Une Larme.

Tombez, larmes silencieuses,
Sur une terre sans pitié;
Non plus entre des mains pieuses,
Ni sur le sein de l'amitié!

Tombez comme une aride pluie
Qui rejaillit sur le rocher,
Que nul rayon du ciel n'essuie,
Que nul souffle ne vient sécher.
. . . . . .

La Source dans les bois d*
. . . . . .

J'entends ta goutte harmonieuse
Tomber, tomber, et retentir
Comme une voix mélodieuse
Qu'entre-coupe un tendre soupir.

Les images de ma jeunesse
S'élèvent avec cette voix,
Elles m'inondent de tristesse,
Et je me souviens d'autrefois.

Dans combien de soucis et d'âges,
O toi que j'entends murmurer!
N'ai-je pas cherché tes rivages
Ou pour jouir ou pour pleurer?

A combien des scènes passées
Ton bruit rêveur s'est-il mêlé?
Quelle de mes tristes pensées
Avec tes flots n'a pas coulé?
. . . . . .

Alfred de Vigny.

Zu Anmerkung 59:

Le Malheur.

Suivi du Suicide impie,
A travers les pâles cités,
Le Malheur rôde, il nous épie,
Près de nos seuils épouvantés.
Alors il demande sa proie;

La jeunesse, au sein de la joie,
L'entend, soupire et se flétrit;
Comme au temps où la feuille tombe,
Le vieillard descend dans la tombe,
Privé du feu qui le nourrit.

Où fuir? Sur le seuil de ma porte
Le Malheur, un jour, s'est assis;
Et depuis ce jour je l'emporte
A travers mes jours obscurcis.
Au soleil, et dans les ténèbres,
En tous lieux ses ailes funèbres
Me couvrent comme un noir manteau;
De mes douleurs ses bras avides
M'enlacent; ses mains livides
Sur mon coeur tiennent le couteau.

. . . . . .

Théophile Gautier.

Zu Seite 152:

Infidélité.

Voici l'orme qui balance
Son ombre sur le sentier;
Voici le jeune églantier,
Le bois où dort le silence;
Le banc de pierre où le soir
Nous aimions à nous asseoir.

Voici la voûte embaumée
D'ébéniers et de lilas,
Où, lorsque nous étions las,
Ensemble, ô ma bien-aimée!
Sous des guirlandes de fleurs,
Nous laissions fuir les chaleurs.

Voici le marais que ride
Le saut du poisson d'argent;
Dont la grenouille en nageant
Trouble le miroir humide;
Comme autrefois, les roseaux
Baignent leurs pieds dans ses eaux.

Comme autrefois la pervenche,
Sur le velours vert des prés
Par le printemps diaprés,

Aux baisers du soleil penche
A moitié rempli de miel
Son calice bleu de ciel.

Comme autrefois, l'hirondelle
Rase en passant les donjons,
Et le cygne dans les joncs
Se joue et lustre son aile;
L'air est pur, le gazon doux ...
Rien n'a donc changé que vous.

J'ai laissé de mon sein de neige
Tomber un oeillet rouge à l'eau
Hélas! comment le reprendrai-je
Mouillé par l'onde du ruisseau?
Voilà le courant qui l'entraîne!
Bel oeillet aux vives couleurs,
Pourquoi tomber dans la fontaine?
Pour t'arroser j'avais mes pleurs!

Au Bord de la Mer.

La lune de ses mains distraites
A laissé choir, du haut de l'air,
Son grand éventail à paillettes
Sur le bleu tapis de la mer.

Pour le ravoir elle se penche
Et tend son beau bras argenté,
Mais l'éventail fuit sa main blanche,
Par le flot qui passe emporté.

Au gouffre amer pour te le rendre,
Lune, j'irais bien me jeter,
Si tu voulais du ciel descendre,
Au ciel si je pouvais monter!.

Letrilla.

Enfant, pourquoi tant de parure,
Sur ton sein ces rouges colliers,
Ta clef d'argent à ta ceinture,
Ces beaux rubans à tes souliers?

— — La neige fond sur la montagne;
L'oeil bleu du printemps nous sourit.
Je veux aller à la campagne
Savoir si le jasmin fleurit. — — —

Pour moi ni printemps, ni campagne;
Pour moi pas de jasmin en fleur;
Car une peine m'accompagne,
Car un chagrin me tient au coeur.

Zu Seite 154:

Clémence.

Un monument sur ta cendre chérie
Ne pèse pas,
Pauvre Clémence, à ton matin flétrie
Par le trépas.

Tu dors sans faste, au pied de la colline,
Au dernier rang,
Et sur ta fosse un saule pâle incline
Son front pleurant.

Ton nom déjà par la nuit et la neige
Est effacé
Sur le bois noir de la croix qui protège
Ton lit glacé.

Mais l'amitié qui se souvient, fidèle
Avec des fleurs,
Vient, à l'endroit seulement connu d'elle,
Verser des pleurs.

Lamento.

Connaissez-vous la blanche tombe
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if?
Sur l'if, une pâle colombe,
Triste et seule, au soleil couchant,
Chante son chant;

Un air maladivement tendre,
A la fois charmant et fatal,
Qui vous fait mal,
Et qu'on voudrait toujours entendre,
Un air, comme en soupire aux cieux
L'ange amoureux.

On dirait que l'âme éveillée
Pleure sous terre à l'unisson
De la chanson,

Et du malheur d'être oubliée
Se plaint dans un roucoulement
Bien doucement.

Sur les ailes de la musique
On sent lentement revenir
Un souvenir;
Une ombre de forme angélique
Passe dans un rayon tremblant,
En voile blanc.

Les belles de nuit, demi-closes,
Jettent leur parfum faible et doux
Autour de vous,
Et le fantôme aux molles poses
Murmure en vous tendant les bras:
Tu reviendras?

Oh! jamais plus, près de la tombe
Je n'irai, quand descend le soir
Au manteau noir,
Ecouter la pâle colombe
Chanter sur la branche de l'if
Son chant plaintif!

Dans un baiser, l'onde au rivage
Dit ses douleurs;
Pour consoler la fleur sauvage,
L'aube a des pleurs;
Le vent du soir conte sa plainte
Au vieux cyprès,
La tourterelle au térébinthe
Ses longs regrets.

Aux flots dormants, quand tout repose,
Hors la douleur,
La lune parle, et dit la cause
De sa pâleur.
Ton dôme blanc, Sainte-Sophie,
Parle au ciel bleu,
Et, tout rêveur, le ciel confie
Son rêve à Dieu.

Arbre ou tombeau, colombe ou rose,
Onde ou rocher,
Tout, ici-bas, a quelque chose
Pour s'épancher ...

Moi, je suis seule, et rien au monde
Ne me répond,
Rien que ta voix morne et profonde,
Sombre Hellespont!

Zu Anmerkung 60:

Les Colombes.

Sur le coteau, là-bas sont les tombes,
Un beau palmier, comme un panache vert
Dresse sa tête, où le soir les colombes
Viennent nicher et se mettre à couvert.

Mais le matin elles quittent les branches:
Comme un collier qui s'égrène, on les voit
S'éparpiller dans l'air bleu, toutes blanches,
Et se poser plus loin sur quelque toit.

Mon âme est l'arbre où tous les soirs, comme elles,
De blancs essaims de folles visions
Tombent des cieux, en palpitant des ailes,
Pour s'envoler dès les premiers rayons.

L'Esclave.

Captive et peut-être oubliée,
Je songe à mes jeunes amours,
A mes beaux jours,
Et par la fenêtre grillée
Je regarde l'oiseau joyeux,
Fendant les cieux.

Douce et pâle consolatrice,
Espérance, rayon d'en haut,
Dans mon cachot,
Fais-moi, sous ta clarté propice,
A ton miroir faux et charmant
Voir mon amant!

Auprès de lui, belle Espérance,
Porte-moi sur tes ailes d'or,
S'il m'aime encor,
Et, pour endormir ma souffrance,
Suspends mon âme sur son coeur
Comme une fleur!

Zu Anmerkung 61:

Hélène.

1.

Je crois ouïr dans les bois
Une voix,
Le vent me parle à l'oreille,
La fleur me dit ses secrets
Les plus frais,
Et le ramier me conseille;
Ah! c'est mon coeur qui s'éveille!

2.

Je me sens une langueur
Dans le coeur,
Je deviens pâle ou vermeille,
Gaie ou rêveuse en un jour
Tour à tour,
Un songe éblouit ma veille,
Ah! c'est mon coeur qui s'éveille!

Zu Anmerkung 63:

Le monde est méchant, ma petite:
Avec son sourire moqueur
Il dit qu'à ton côté palpite
Une montre en place de coeur.

— — Pourtant ton sein ému s'élève
Et s'abaisse comme la mer,
Aux bouillonnements de la sève
Circulant sous ta jeune chair.

Le monde est méchant, ma petite:
Il dit que tes yeux vifs sont morts
Et se meuvent dans leur orbite
A temps égaux et par ressorts.

— — Pourtant une larme irisée
Tremble à tes cils, mouvant rideau,
Comme une perle de rosée
Qui n'est pas prise au verre d'eau.

Le monde est méchant, ma petite:
Il dit que tu n'as pas d'esprit,
Et que les vers qu'on te récite
Sont pour toi comme du sanscrit.

— — Pourtant, sur ta bouche vermeille,
Fleur s'ouvrant et se refermant,
Le rire, intélligente abeille,
Se pose à chaque trait charmant.

C'est que tu m'aimes, ma petite,
Et que tu hais tous ces gens-là.
Quitte-moi; — comme ils diront vite:
Quel coeur et quel esprit elle a!

Sainte-Beuve.

Zu Anmerkung 64:

Rêverie.

Il est soir: la lune s'élance
Sur un trône mystérieux;
Les astres roulent en silence;
Comme un lac immobile, immense.
Mon âme réfléchit les cieux,

Dans les ondes de la pensée,
Dans ce beau lac aux sables d'or,
La voûte des cieux balancée
A mes yeux se peint, nuancée
De couleurs plus molles encor.

Amoureux de la grande image,
D'abord j'en jouis à loisir;
Bientôt désirant davantage,
Poète avide, enfant peu sage,
J'étends la main pour la saisir.

Adieu soudain, voûte étoilée,
Blanche lumière, éclat si pur!
Au sein de mon âme ébranlée,
Phébé, tremblante s'est voilée;
L'image a perdu son azur.

Phébé, ne voile plus ta face!
Je renonce à mon fol espoir.
Lors, par degré, le flot s'efface
L'âme s'apaise, et sa surface
Des cieux redevient le miroir.

Irai-je, pour saisir l'image,
De l'onde encor troubler le cours?
Non; mais penché sur le rivage,
Puisque la nuit est sans nuage,
Je veux rêver, rêver toujours!

Ballade du vieux Temps.

A qui mettoit tout dans l'amour,
Quand l'amour lui-même décline,
Il est une lente ruine,
Un deuil amer et sans retour.
L'automne traînant s'achemine;
Chaque hiver s'allonge d'un tour:
En vain le printemps s'illumine:
Sa lumière n'est plus divine
A qui mettoit tout dans l'amour!

En vain la Beauté sur sa tour,
Où fleurit en bas l'aubépine,
Monte dans l'aurore et fascine
Le regard qui rôde à l'entour.
En vain sur l'écume marine
De jour encor sourit Cyprine:
Ah! quand ce n'est plus que de jour,
Sa grâce elle-même est chagrine
A qui mettoit tout dans l'amour!

Gérard de Nerval.

Zu Anmerkung 65:

Laisse-moi.

Non, laisse-moi, je t'en supplie;
En vain, si jeune et si jolie,
Tu voudrais ranimer mon coeur:
Ne vois-tu pas, à ma tristesse,
Que mon front pâle et sans jeunesse
Ne doit plus sourire au bonheur?

Quand l'hiver aux froides haleines
Des fleurs qui brillent dans nos plaines
Glace le sein épanoui,
Qui peut rendre à la feuille morte
Ses parfums que la brise emporte
Et son éclat évanoui?

Oh! si je t'avais rencontrée
Alors que mon âme enivrée
Palpitait de vie et d'amours,
Avec quel transport, quel délire
J'aurais accueilli ton sourire
Dont le charme eût nourri mes jours!

Mais à présent, ô jeune fille!
Ton regard, c'est l'astre qui brille
Aux yeux troublés des matelots,
Dont la barque en proie au naufrage,
A l'instant où cesse l'orage,
Se brise et s'enfuit sous les flots.

Non, laisse-moi, je t'en supplie;
En vain, si jeune et si jolie,
Tu voudrais ranimer mon coeur:
Sur ce front pâle et sans jeunesse
Ne vois-tu pas que la tristesse
A banni l'espoir du bonheur?

Une Allée du Luxembourg.

Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau:
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde
Dont le coeur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclaircirait!

Mais non, — — ma jeunesse est finie ...
Adieu, doux rayon qui m'as lui, — —
Parfum, jeune fille, harmonie ...
Le bonheur passait, — — il a fui!

Bibliographie.

Breitinger, Heinrich: Die Vermittler des deutschen Geistes in Frankreich. Zürich 1876.

Süpfle, Th: Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich. Gotha 1886.

Meissner, Fr.: Der Einfluß des deutschen Geistes auf die französische Literatur des XIX. Jahrhunderts bis 1870. Leipzig 1893.

Rossel, Virgile: Histoire des Relations Littéraires entre la France et l'Allemagne. Paris 1897.

Texte, Josephe: L'Influence allemande dans le Romantisme français. Revue des deux Mondes 1897.

Weidenkaff, Klaus: Die Anschauungen des Franzosen über die geistige Kultur der Deutschen im Verlaufe des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Gotha 1906.

Reynaud, Louis: L'Influence allemande en France. Paris 1922.

Reynaud, Louis: Le Romantisme. Ses Origines Anglo-Germaniques. Paris 1926.

Betz, L. P.: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neueren Zeit. Frankfurt a. M. 1902.

Baldensberger, F.: Goethe en France. Paris 1904.

Baldensberger, F.: Etudes d'Histoire littéraire. „Lénore" de Bürger dans la Littérature Française. Paris 1907.

Eggli, Edmond: Schiller et le Romantisme Français. II. Vol. Paris 1927.

Kaeslin, Hans: Ludwig Uhlands französische Kritiker und Übersetzer. Beilage zum Wettinger Seminarprogramm. Baden 1900.

Ottiker, v. Leyk: Die deutsche Lyrik in der französischen Übersetzungsliteratur: Uhland, Herrig-Archiv 1884.

Betz, L. P.: Heine in Frankreich. Zürich 1894.

Wüscher, Gottlieb: Der Einfluß der englischen Balladenpoesie auf die französische Literatur. Trogen 1891.

Wechssler, Eduard: Esprit und Geist, Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen. Bielefeld und Leipzig 1927.

Blaze de Bury, Henri: Goethe et Beethoven. Paris 1892.

Gallet, Mme.: Schubert et le Lied. Paris 1906.

Doncieux, George: Le Romancéro Populaire de la France. Paris 1904.

Scheffler, Wilhelm: Die französische Volksdichtung und Sage. 2 Bände. Leipzig 1884.

Tiersot, Julien: La Chanson Populaire et les Ecrivains Romantiques. Paris 1931.
Brunetière, Ferdinand: L'Evolution de la poésie lyrique en France au dixneuvième siècle. Paris 1910.
Hartmann, K. A. N.: Victor Hugos „Choix entre les deux Nations". Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur, Bd. VIII, 1886.
Giraud, Jean: Alfred de Musset et trois Romantiques allemands. Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1911—12.
Haape, W.: Alfred de Musset in seinen Beziehungen zu Deutschland und zum deutschen Geistesleben. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. XXXIV.
Lafoscade: Le Théatre de Musset. Paris 1901.
Küchler, Walter: Sainte-Beuve-Studien. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. 1905.
Morel, Louis: Sainte-Beuve, La littérature allemande et Goethe. Revue d'Histoire Littéraire de la France. Paris 1908.
Betz, L. P.: Goethe und Gérard de Nerval. Goethe-Jahrbuch 1897.
Cartier, Julia: Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne, Gérard de Nerval. Genève 1904.
Schopbach, Irene: Deutschland und die Deutschen im Urteil Balzacs. Gießen 1923.
Staël de, Mme.: De L'Allemagne. Paris 1810.
Staël de, Mme.: La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Paris 1800.
Stapfer, Albert: Notices sur Goethe. Paris 1825.
Marmier, Xavier: Etudes sur Goethe. Paris 1835.
Schuré, Eduard: Histoire du Lied. 1868.

Zeitschriften.

Revue des deux Mondes.

1832: Quinet, Edgar: De L'Art en Allemagne.
1832: Quinet, Edgar: De L'Allemagne et de la Révolution.
1834: Quinet, Edgar: Henri Heine.
1835: Blaze de Bury, Henri: Uhland et Dessauer.
1841/1845: Blaze de Bury, Henri: De la poésie lyrique en Allemagne.
1843: Taillandier, Saint-René: De l'état de la poésie en Allemagne.
1844: Stern, D.: Etudes sur l'Allemagne.
1845: Taillandier, Saint-René: De la littérature politique en Allemagne. Poésies nouvelles par M. Henri Heine.
1845: Taillandier, Saint-René: Freiligrath.
1846: Lerminier: La poésie allemande et l'esprit français.
1846: Werner, Hans: Du romantisme dans la littérature et la musique en Allemagne.

1848: Nerval de, Gérard: Les poésies de Henri Heine.
1852: Taillandier, Saint-René: Poètes contemporains de l'Allemagne. Henri Heine, sa vie et ses écrits.
1852: Blaze de Bury, Henri: La musique dans le nord.
1858: Scudo, P.: La musique sur les bords du Rhin.
1861: Scherer, Edmond: Hégel et le Hégélianisme.
1871: Caro, E.: Les deux Allemagnes.

Le Globe.

1825: C. R.: De l'état de la poésie française.
1825: — Les poésies de Goethe traduites pour la première fois de l'allemand par Mme. Panckoucke.
1825: — Essay littéraire sur le génie poétique au XIXème siècle par M. Artaud.
1827: C. R.: De la poésie anglaise et de la poésie allemande.
1829: Ampère, J. J.: Musique populaire. Cent chants populaires de tous les peuples du monde.
1830: — Théâtre allemand. Obéron de Weber.
1831: — Théâtre allemand à Paris.
1831: — Théâtre allemand.

Nouvelle Revue Germanique.

1829: — Introduction.
1829: — Poésies de Gustav Schwab.
1829: — Fêtes musicales en Allemagne.
1830: — Introduction.
1832: Marmier, X.: Moeurs de l'Allemagne.
1833: Marmier, X.: Hymnes à la nuit, traduites de Novalis. Introduction.
1834: Marmier, X.: Louis Uhland.

Revue Germanique.

1858: Dollfus & Neffzter: De l'Esprit français et de l'Esprit allemand.
1858: Lacombe, Louis: La musique et le mouvement musical en Allemagne.
1859: — Chants et Chansons populaires de l'Allemagne.
1859: Lacombe, Louis: A propos de Faust de M. Gounod.

Revue Encyclopédique.

1823: Stapfer, Albert: West-östlicher Diwan.
1825: — Traductions des poésies de Goethe, par Mme. Panckoucke.
1825: Jullien, Aug.: Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse.
1829: Chauret: Odes et ballades par Victor Hugo.

1829: — Poésies du roi Louis de Bavière.
1830: — Romances, ballades et légendes par M. Boucher de Perthes.

Revue de Paris.

1830: Nodier, Charles: Des types en littérature.
1830: Nodier, Charles: Du fantasique en littérature.
1836: D'Ortigue, Josephe: Schubert.
1837: Marmier, X.: Les Minnesinger.
1837: Marmier, X.: Traditions d'Allemagne.
1841: — Ballades et chants populaires de l'Allemagne traduites par Sébastien Albin.

Revue Française.

1830: — Des poésies de Louis Uhland et de la poésie fugitive.

Revue Européenne.

1832: — Poésies de Bürger.

Archives littéraires de l'Europe.

1805: — Nécrologie de Schiller.

La Ruche d'Aquitaine.

1818: Géraud, E.: De quelques Elégies et de quelques Ballades Allemandes.

Mercure du XIX^me^ Siècle.

1823: — Les Poésies de Schiller traduites par Mr. Camille Jordan.

Le Courrier Français.

1821: Archaud: Les Oeuvres Dramatiques de Goethe.

L'Artiste.

1842: Meurice, Paul: „Le Rhin" par Mr. Victor Hugo.

Lebenslauf.

Ich wurde am 23. März 1905 in Solothurn geboren. Dort besuchte ich die Primarschule und das Gymnasium und bestand im Frühling 1925 die Maturitätsprüfung. In den folgenden Jahren studierte ich an der Philosophischen Fakultät der Universitäten Heidelberg, München, Genf und Bern. Während der Vorarbeiten zu meiner Dissertation hielt ich mich einige Zeit in Paris auf und gewann dort den größten Teil meines Materials. Für die Doktorprüfung wählte ich die Fächer: deutsche Literatur, germanische Philologie, neufranzösische Sprache und Literatur. Allen, die zu meiner Ausbildung und zur Förderung meiner Arbeit beigetragen haben, ganz besonders den Herren Professoren Strich, Singer und de Reynold, sage ich an dieser Stelle herzlichen Dank.